TEATRUL „REGINA MARIA"
-1-
ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA

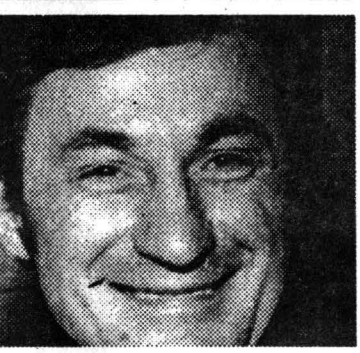
SUMAR

TEATRUL AZI

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2
tel.: 614.35.58

NTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOG: Răzvan Vasilescu, p. 4; nelia Maxim, p. 6 ● PUNCTE DE VEDERE: Peisaj mioritic de Alice rgescu, p. 7 ● FESTIVALURI: Piatra-Neamţ (Victor Parhon), p. 8; Tîrgu-reş (Ludmila Patlanjoglu), p. 12; Berlin (B. Elvin), p. 16; Lisabona (Adriana escu), p. 19; Amsterdam (Alice Georgescu), p. 21 ● DIALOGURI CUNDE: Andrei Cornea, p. 23 ● Congresul III de la München: Margareta buţă, Ion Caramitru, Dumitru Solomon, Dan Vasiliu p. 24 ● CE SE ÎMPLĂ ÎN TEATRE: anchetă realizată de Olivia-Şireanu-Chirvasiu la trul de Comedie, p. 28 ● CRONICA: Ghetou, Goana după fluturi, Porunca a tea, Underground, Migrena, Dacă dă Dumnezeu şi plouă, Matilda, Oameni oareci, Timon din Atena, Jobanul, Oameni de pale, Apa, Săptămîna olvenţilor, p. 33 ● UNDE FUGIM DE ACASĂ? p. 45 ● CU OCHIUL LIBER: O dă liniştită de Adriana Bittel, p. 46 ● PROSCENIUM: Irina Movilă p. 47; trice Bleont, p. 46; Gavril Pinte, p. 49; Lelia Ciubotaru, p. 50 ● CIVILIZAŢIA GINII: Metafora unui laborator, p. 51 ● CARTEA DE TEATRU; „Jurnal de m al unui critic teatral", „Miaştina", p. 52 ● BEŢIA DE CUVINTE p. 56 ● ENA LUMII: Thomas de Mallet Burgess, p. 57; Spectacole la München, p. Corespondenţă din Paris, p. 61.



REDACŢIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor şef)
- MAGDALENA BOIANGIU (secretar general de redacţie)
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- IOANA POPESCU (tehnoredactare)

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
„RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57,
telex 11995, 11034, FAX 90 - 17.40
Bucureşti, Piaţa Presei libere nr. 1,
sector 1; sau: „ORION" S.R.L.,
Splaiul Independenţei nr. 202 A,
sector 6, Bucureşti, telefon 17.34.07
FAX (400) - 42.41.69

coperta I: Răzvan Vasilescu
coperta II: Irina Movilă
Marian Rîlea
coperta III: Phaedra, Teatrul Naţional din Craiova;
regia: Silviu Purcărete
(foto: Nicu Dan Gelep)
coperta IV: Ubu Rex cu scene din Macbeth,
Teatrul Naţional din Craiova;
regia: Silviu Purcărete
(foto: André Rival)

Tehnoredactare computerizată: PROREP S.R.L.
Imprimat la STUDIO A4

DUMITRU SOLOMON

Cît de nou?*

Noi frontiere? Un lucru care nu trebuie să ne neliniştească. Geografia şi psihologia umană se modifică mereu, iar dacă privim în urmă, observăm că aceste modificări ale obrazului, gîndirii şi simţirii omeneşti nu s-au întrerupt niciodată. Unirea micilor state, formarea imperiilor, căderea imperiilor, războaiele, revoluţiile, alianţele, rupturile, descoperirile, invenţiile, jocurile politice şi interesele economice au schimbat în permanenţă configuraţia lumii. Frontiere vechi dispar, frontiere noi apar, uneori fără să ne dăm seama, în fiecare clipă a existenţei noastre. În definitiv, evoluţia omenirii urmează un model biologic, în care frontierele se schimbă necontenit, ca într-o celulă care suportă contopiri şi divizări nu alternative, ci simultane. Nu cred că ne găsim acum, mai mult decît altădată, în faţa unor transformări fundamentale. Nu cred că trebuie să exagerăm intensitatea acestui moment din istoria noastră comună, fiindcă nu trăim un cataclism, în orice caz nu unul mai acut decît cel din 1939, cînd a izbucnit ultimul război mondial, sau cel din 1945, cînd s-a lansat prima bombă atomică. Cu alte cuvinte, trăim într-un moment normal al normalei noastre existenţe pămîntene, care întotdeauna s-a desfăşurat sub semnul mobilităţii structurilor interioare şi a frontierelor.

Toate aceste realităţi obligă intelectualitatea, partea cea mai lucidă şi cea mai responsabilă a societăţii, să observe, să analizeze şi să răspundă semnalelor care vin din orice altă parte a fiinţei noastre universale. Ea încearcă să-i lumineze pe acei oameni care, firesc, vor să se lase luminaţi, să clarifice zonele obscure ale conştiinţei, să desfunde căile obturate ale comunicării, să ţină treaz un ochi moral îndreptat asupra vieţii umane. Abdicarea noastră de la responsabilitatea morală ar fi plătită scump, şi nu numai în cursul generaţiei noastre. Mai mult decît casta preoţilor, care este împărţită, uneori exclusivistă şi, poate, prea aservită dogmelor, intelectualii au o misiune morală, iar această misiune este de unificare şi nu de separare, de coeziune şi nu de difuziune. Frontierele sînt, în general, ale materiei, spiritul le poate survola, schimba sau chiar anihila. Bineînţeles, intelectualii pot face şi Rău, nu numai Bine, dar înţeleg că nu pentru a face rău ne-am adunat, fiindcă, între altele, sensul teatrului a fost întotdeauna un sens pozitiv.

În ceea ce priveşte dilema teatrului, care este, de fapt, a întregii culturi: tradiţie sau inovaţie, convenţie sau descoperire, ea este o dilemă veche, de cînd teatrul a fost perceput ca organism viu, care urmează, deci, şi el, modelul biologic. Din punct de vedere teoretic, ea se pune mereu, şi mai ales în momentele în care se percepe mişcarea. Din punct de vedere practic, dilema nu se enunţă, ci se rezolvă. Cei care fac teatru, îl fac de obicei răspunzînd unor semnale din afară, rareori provocîndu-le. Există, printre oamenii de teatru, şi unii care provoacă. Dar ei o fac pentru că percep într-un anume fel mişcarea, iar provocarea lor se dovedeşte, mai devreme sau mai tîrziu, un răspuns de gradul II la provocările din afară. Renaşterea a fost o provocare, Romantismul la fel, Teatrul absurdului nu mai puţin. Chiar şi melodrama burgheză a secolului al XIX-lea a fost o provocare.

Nici natura, nici societatea omenească, nici gîndirea, şi nici cultura, implicit teatrul, nu se dezvoltă prin revoluţii; sau nu numai prin revoluţii. În plus, revoluţiile nu radicalizează

* Din intervenţia la Simpozionul autorilor de teatru, München, mai 1993

mişcarea firească decît pentru un răstimp scurt. După care se reinstaurează convenţia. Modelul vechi şi modelul nou se concurează în continuare şi, nu rareori, fuzionează. Ca să nu mai spun că există revoluţii care nu accelerează progresul mişcării, ci produc stagnare, aşa cum s-a întîmplat cu revoluţiile socialiste care au ţinut în loc Răsăritul Europei decenii în şir.

Dacă noi, cei adunaţi aici, convenim să facem o revoluţie în teatru, nu sîntem siguri: 1. că revoluţia se va produce; 2. că ea va reuşi; 3. că asta va însemna ceva bun pentru teatru. Dacă, dimpotrivă, decidem să nu facem o revoluţie, să susţinem tradiţia sau, altfel spus, convenţia în teatru, nu sîntem siguri: 1. că nu se va produce totuşi o revoluţie; 2. că ea nu va reuşi; 3. că ea nu va fi bună pentru teatru.

Elementele pe care le percepem în prezent sînt, într-adevăr, schimbări vizibile de graniţe, descoperiri de regiuni noi, culturale şi psihologice, un raport fragil al teatrului cu publicul, un raport periculos al teatrului cu dictatura banului, o mare diversitate de stiluri şi modalităţi. În acelaşi timp, simţim că tradiţia nu a fost pulverizată, nici măcar atacată în chip semnificativ, că există încă loc pentru convenţia teatrală şi forţe pentru conservarea şi ameliorarea modelelor vechi.

Drumurile sînt deschise deopotrivă formulelor novatoare şi celor tradiţionale, căci comunicarea contemporană, mai alertă decît oricînd, între tipul de teatru european şi tipurile de teatru african, asiatic, latino-american este o comunicare în ambele sensuri: se primeşte şi se dă. Prin urmare, se produce o asimilare continuă din toate părţile şi de către toate părţile şi nu ştiu dacă elementele noi pe care fiecare model şi le asumă poartă în ele o cantitate de materie explozivă suficientă ca să declanşeze o răsturnare. Deocamdată, experienţa unor festivaluri de teatru la care am fost martor, patru dintre ele internaţionale, îmi întăreşte sentimentul că în teatru se petrec înnoiri semnificative, dar nu explozive şi nu exclusive. Formulele noi nu le-au dislocat pe cele vechi. Ba chiar unele modalităţi considerate moarte – cum ar fi commedia dell'arte – au căpătat o nouă vigoare.

N-aş putea spune dacă teatrul absurdului este superior teatrului realist, sau dacă Ionesco este mai propriu momentului actual decît Cehov. Cu atît mai puţin, care mod ar putea exprima mai adecvat exigenţele viitoare ale teatrului. Un scriitor a cărui dramaturgie şi a cărui poezie îmi sînt foarte simpatice şi a cărui persoană, după ce l-am cunoscut, mi-a devenit la fel de simpatică, a făcut anul trecut, la Bonn, într-un colocviu al autorilor de teatru, o pledoarie admirabilă pentru formă. Mi se pare însă că, cel puţin în momentul actual, o problemă mai acută decît aceea a formei, sau a formelor, este aceea a rostului moral al teatrului. Cîtă vreme sînt agresaţi oameni, cîtă vreme sînt ucişi copii, cîtă vreme clasa politică se dovedeşte din ce în ce mai imorală, sensul principal al teatrului mi se pare a fi unul moral. Teatrul, care adună simultan mai mulţi oameni în jurul unei poveşti sau al unei idei, poate şoca, poate elibera şi poate avertiza. El poate transforma o idee morală într-o stare de spirit sau de acţiune.

Cred că e înţelept să păstrăm o deschidere prudentă faţă de orice tip de teatru, convenţional sau neconvenţional, judecîndu-l nu atît după formă cît după forţă, forţa cu care transmite strigătul sau şoapta omului, după capacitatea de a topi ceva din granitul egoismului nostru şi de a ne aminti apartenenţa la specia umană, mai importantă poate decît apartenenţa la o rasă, la o naţiune, la o etnie sau la o familie. ■

DIALOG

RĂZVAN VASILESCU:

„Orice actor mare fură chiar şi de la el“

■ **Am senzaţia că faci parte dintre cei pentru care „acasă“ e mai mult în teatru decît în oricare alt loc.**

❑ Preiau o formulare care-mi place şi spun şi eu că „la teatru e singurul loc unde îmi place să mă plictisesc“.

■ **Eu cred că e mai mult decît atît. Relaţia ta cu spaţiile, cu timpurile altfel percepute aici, cu activitatea şi cu pauzele, cu viaţa din interiorul teatrului pare să fie ca propriul tău metabolism. Aici trăieşti de fapt. Există vreun loc unde nu te plictiseşti şi unde ţi-e mai bine decît în teatru?**

❑ N-aş putea să spun. S-ar putea să nu fie. Dar sigur e că, în egală măsură, m-aş fi simţit bine ca medic într-o sală de operaţie, cu condiţia să fi stăpînit foarte bine meseria. Mi-am dorit mult şi asta.

■ **De ce n-ai ajuns chirurg? Destinul sau sensibilitatea?**

❑ Nu, nici vorbă. Mult mai simplu. Frica de fizică şi de chimie, examene obligatorii pentru admiterea la Medicină... Dacă stau să mă gîndesc, în urmă cu treizeci de ani, să zicem – cam pe atunci se năşteau viitoarele opţiuni –, dorinţa de a deveni medic mi s-a tras de la un film. „Am văzut un doctor într-un film“, cum ar veni. Un rol. Am uitat cine l-a jucat. Trebuie să fi fost un film american. Culmea este că n-am spus: „Vreau să mă fac actor, uite ce bine a jucat individul rolul doctorului“. Sigur că era unul şi simpatic, şi deştept, şi stăpîn pe meserie. Eh, iată-mă aici!

■ **Vorbeai odată despre „pasul miraculos“ care vă trece pe voi, actorii, din spaţiul extrascenic pe scîndură.**

❑ Nu vreau să adîncesc chestiunea, nu-mi place să filosofez. Aş prefera lucruri concrete. Uite, aş putea să spun cu certitudine că ceea ce nu suport cu nici un chip este minciuna – de la cea politică pînă la cea dintre două personaje.

■ **Dacă teatrul este, pînă la urmă, o convenţie prin care ne place să ne aruncăm într-o altă lume, nu este şi asta o variantă a minciunii?**

❑ Bineînţeles că da, şi chiar cred că sînt o victimă a acestui fel de minciună. Pe la şapte ani, pe vremea cînd am decis să mă fac actor, asta m-a păcălit. Biografia nu mi-a permis să am idoli în teatrul românesc la o vîrstă fragedă. Fiind din Ploieşti, n-am avut multă vreme acces la Teatrul „Bulandra“, de exemplu, şi, în general, la generaţia mare de artişti a anilor '60. Vedeam filmele americane de pe piaţă şi am început să-l iubesc pe acei actori. Pînă la urmă însă, păcăleala asta mi-e mai mult decît dragă. Aşa trebuia să fie. Nu se spune „**dreams factory**“? Nu trebuie să-i dai omului speranţă? Se zice că artistul cunoaşte şi iubeşte viaţa pentru ca ceilalţi să nu se îndoiască de frumuseţea ei. Din adîncul inimii şi de cînd mă ştiu, eu sînt adeptul artei pentru artă. Cred că asta înseamnă un fel de artă ridicată la putere (nu neapărat a 2-a), care abia aşa se întîlneşte cu cine şi cu ce trebuie.

■ **De ce se spune „teatrul este mai adevărat decît viaţa?“**

❑ Cum să fie teatrul mai adevărat decît viaţa, dragă, cum să fie mai adevărat decît viaţa?! Viaţa este fantastică. În timp ce noi vorbim, cine ştie cîţi mor de foame, cine ştie ce avion se prăbuşeşte sau ce furtună s-a pornit în ocean, ce peşti, ce miracole de flori se nasc, ce se întîmplă prin atmosferă fără ca noi să percepem, în stele şi... cîte şi mai cîte. Problema este doar a timpului comprimat în două-trei ore pentru o viaţă de om sau pentru o lume. Viaţa are multă plictiseală în ea. În doi, în trei sau de unul singur. În teatru, uite-le, numai momente frumoase sau conflicte, criza. Aici trebuie să se întîmple întruna ceva. Fără „intermezzi“... Asta decide asupra psihologiei spectatorului.

■ **Înţeleg că pe scenă te supui mereu unui conflict impus. Dictatul textului, al regizorului ş.a.m.d.**

❑ Îmi vine să spun că nu ştiu, dar ţi-l citez pe Beligan: „Diferenţa între actorul bun şi cel prost este de un deget; adică celui bun, Dumnezeu i-a pus un deget în frunte“, ştii? Că e tehnic ori netehnic, nu m-am gîndit prea mult. Nu cred că e ceva miraculos la mijloc. Eu, cel puţin, nu cred în „stări“. Mă aud la fiecare replică, mă văd de undeva de afară, simt cum se uită

Răzvan Vasilescu în Teatru descompus de Matei Vişniec, Theatrum Mundi

foto: Sorin Lupşa

lumea la mine, mă fac că sînt cel mai concentrat. În timpul ăsta gîndesc: „Ce bine am spus-o pe asta!...", adică, vezi, îmi dau note.

■ **Şi totuşi stările există. Ai prieteni foarte dragi?**

□ Îl iubesc enorm.

■ **Antipatii?**

□ Nu pot să-l sufăr! Şi nu fac nici un efort să ascund lucrul ăsta. Poate că, de fapt, nu vreau să mă analizez, fiindcă nimeni nu-mi dă garanţia că aş face-o corect. Mă enervează să spun că „sînt aşa", pentru că nu ştiu dacă aşa sînt. Nu-mi place să declar „eu fac asta", pentru că nu ştiu dacă o fac, şi cît, şi cum o fac. Privesc doar la concret şi aud doar ce se aude.

■ **Poate că e vorba de o spaimă benefică.**

□ Cineva ca Chaplin, dacă nu cumva chiar el, spunea că actoria este arta imitaţiei. Îmi aduc aminte că atunci cînd am făcut Amadeus simţeam nevoia seara, înainte de a adormi, să aflu amănunte despre personaj. Cel din piesă, nu cel adevărat. Filmul nu apăruse încă. Închideam ochii şi încercam să-l văd. A doua zi, la repetiţii, nu făceam decît să-l imit pe cel care acţionase just în capul meu. Asta era o treabă uşoară. Cum vezi, problema cea mai importantă e să-ţi găseşti modelul just. Mai există încă ceva. Spunea Olivier un lucru în care cred (bineînţeles că nu cred decît în lucruri care mi se întîmplă şi mie). Era vorba despre un dar – nativ, să-i zicem –, oricum ceva pe care îl ai sau nu-l ai, fără să-l poţi dobîndi. E ceva ce s-ar putea traduce, destul de aproximativ, prin „fandoseală" sau „prosteală". Deşi sînt foarte timid, de mic am avut bucuria să mă joc imitînd. Poate nu atît indivizi, cît tipologii: precupeaţa, de exemplu. N-am avut o educaţie burgheză care să-mi ascută urechea la glasul unei precupeţe. Era nevoia unei încercări, a unei preluări chiar după o observaţie pe atunci inconştientă. Tonul şi gestica el mi se păreau fantastice. Juste adică. Atitudini adevărate. Mă interesau astea, recunosc. Teatrul probabil că este o sumă de secvenţe adevărate furate cu talent de-a lungul timpului. Eu cred că orice actor mare a furat de undeva: rude, prieteni, cunoştinţe, trecători, colegi de meserie. Orice actor mare fură conştient, chiar şi de la el.

■ **Crezi că Lucian Pintilie ar fi de acord cu teoria ta despre arta actorului?**

□ Cînd lucrezi cu Pintilie nu încape teoria. Mi s-a întîmplat să-i spun: „E ca în viaţă"... Dar asta era prea vag pentru el: „Ce-i aia viaţă, Răzvan, care viaţă, a ta, a mea, ce-l asta...?" El este mult mai exact în gîndire şi exprimare. Merge pînă la tonalitate, pînă la ton, de fapt. El face muzică din munca noastră comună. Verifică fiecare mişcare, fiecare rostire ca să vadă pe pielea lui dacă e adevărat. E genial, asta e!

■ **Spuneai nu de mult că Pintilie e un regizor normal. Între normal şi genial...**

□ Probabil că e acelaşi lucru. Numai un regizor ca el te poate face să fii tu însuţi în rol. Ăsta este visul meu. Să nu se mai pună problema „trăirilor", a „intensităţii", a „combustiei" ş.a.m.d. Aş vrea ca după reprezentaţie lumea să spună: „Păi ce, asta-i meserie, asta pot să fac şi eu oricînd; ce-a făcut, că n-a făcut nimic?!" Să nu mai poată nimeni avea acces la secretele mele, la durerile mele, la elaborare. Mai este însă ceva. Am un soi de teamă egoistă să-l numesc pe Pintilie geniu. N-aş vrea să se înţeleagă un subtext ca ăsta: „Am lucrat cu el, ştiu tot, inclusiv ce este un geniu". Aş vrea să-mi păstrez poziţia modestă, nu rareori stingheră, aş zice chiar de începător, cu care sînt învăţat să pornesc la lucru.

■ **Cum te-ai împăcat cu condiţia de vedetă de film după** Balanţa?

□ Nu cred în glorie. Nu o percep în mine. Nu ştiu dacă mă crede cineva, dar aşa este. Singura mea problemă, acum, este să fac altceva, cît mai bun dacă se poate. Călătoriile în străinătate au fost superbe doar ca volaj. Sigur că-i mulţumesc lui Dumnezeu că s-a întîmplat aşa. Nu e nevoie s-o spun prea des. Dar nu mă simt marcat. Descopăr însă că iubesc mult mai tare filmul. Pentru că rămîne.

■ **Resimţi dureros moartea spectacolului în fiecare seară?**

□ Nici vorbă. Este altceva, poate că legat de modul de a exista. Emoţiile sînt însă la fel de mari cînd începe tragerea unei secvenţe ca în momentul începerii spectacolului.

■ **Ai făcut în ultima vreme o aerie de roluri bune în teatru. Sînt şi ele umbrite de bucuria nouă a actorului de film?**

□ Nu cred că aşa se pune problema. A fi lucrat cu Ciulei la **Visul unei nopţi de vară** este o experienţă din care mă hrănesc continuu. Mi-aduc aminte de indicaţii pe care le citez şi acum. Mi-a plăcut mult rolul din **Teatrul comic** şi am lucrat foarte bine cu Purcărete. M-a ajutat mult. Recunosc că îmi place mai mult să primesc totul de-a gata. La Pintilie n-am muncit, am făcut. Nu am satisfacţii mai mari dacă sînt lăsat în „căutări". Important este să lase rolul. Îmi lipsesc orgoliile de creator. Mă interesează acum să pun în scenă o piesă – **un thriller** care mi-a plăcut foarte mult şi mă gîndesc că m-aş bucura mult să investighez relaţiile dintre personaje şi să putem descoperi împreună, în echipă, toate subtilităţile trecerii în scenă.

■ **Visezi la vreun rol în teatru?**

□ Dacă sînt lăsat să visez, visez la o comedie excelentă a lui Neil Simon şi la două piese ale lui Pinter.

■ **Te-ai referit la autori şi la texte, deloc la roluri.**

□ Mi-ar fi plăcut să joc **Cocoşatul de la Notre-Dame** şi sînt necăjit că reluăm la nesfîrşit în repertoril aceleaşi piese în alte viziuni. Sîntem, domnilor, în secolul XXI! Alt univers. El, dacă ar monta Ciulei **Regele Lear**, bănuiesc că l-ar face în secolul XXI. Sigur, Shakespeare şi cu el împreună... da...

■ **Citeşti mult, din cîte ştiu.**

□ Nu e nimic fenomenal în asta. Bucurie şi informaţie. Am un hobby, e drept, care unora le pare ciudat. Citesc în engleză şi franceză. Vreau să zic... numai aşa. E o plăcere fără limite. Cînd întîlnesc o expresie din alea de două – patru cuvinte, e ca şi cum... Nu cred că ştiu să explic altfel – e o imensă bucurie.

■ **Ai o relaţie foarte importantă cu textul, discursul, vorba, cum să-l spunem?**

□ Deşi nu sînt un vorbitor, pîndesc „reuşitele" lingvistice. Savurez din tot sufletul un text scris sau rostit. Oricît de scurt. Preiau, repet, transmit, în sfîrşit... Probabil, o încercare de fugă – nu peste hotare, chiar mai departe. Ireparabilă. Dă-mi orice carte vrei, orice autor român care contează, orice ziar, poftim, şi sigur mă voi bucura de ele într-un fel sau altul.

■ **Ce înseamnă muzica pentru tine?**

□ Din păcate, nu mare lucru. E la întîmplare. Mai degrabă animalele şi natura. Îmi place animalul. Mi-e milă de el. Mi-e foarte milă pentru că el nu poate spune „te iubesc" sau „lasă-mă în pace, mi-e rău". Noi, oamenii, de-aia sîntem nişte lichele. Putem să spunem asta. Cîte un cîine – cu cît e mai tăcut, cu atît mi-e mai milă de el. Depinde de ochi. Parcă te roagă ceva şi nu înţelegi. Ce dracu vrea, mă? Ce-o fi în sufletul lui? Pomii neudaţi, pămîntul bătătorit, de vreo doi ani sufăr de asta.

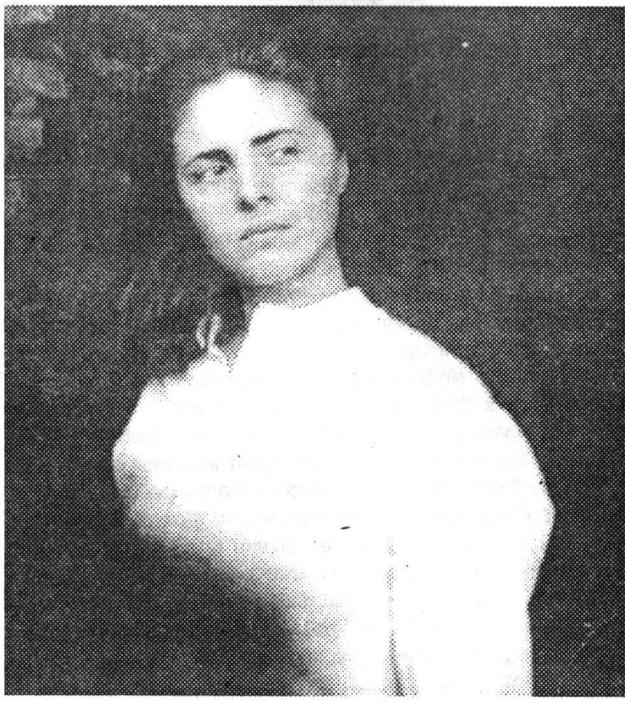
Ideea este că nu e vorba de nimic deosebit. Îţi faci pur şi simplu treaba. Atît.

(Ultimul paragraf n-a venit ca răspuns la o întrebare. S-a aşezat simplu lîngă animale şi copaci.)

LUMINIŢA VARLAM

Camelia Maxim:

„Nu suport renunţarea“



■ **Sînteţi un actor care pe scenă se risipeşte în mulţimea măştilor, sau se adună pentru a se recunoaşte mai adînc?**

☐ Nu ştiu. Dar dacă vorbesc despre ultimul spectacol, **La ţigănci,** pentru că mi-e mai apropiat, nici nu cred că am timp să mă gîndesc, să conştientizez o relaţie între rolul-mască şi condiţia actorului. În orice caz, cred că sînt un actor care se implică enorm în ceea ce se întîmplă pe scenă şi simt că aşa se duce toată energia, iar la capătul unei seri de spectacol sînt sfîrşită. Există însă şi o satisfacţie în epuizare, o bucurie care nu ştiu dacă e a risipirii sau a regăsirii de sine.

■ **Există tentaţii ale teatrului modern, altceva ce aţi vrea să începeţi?**

☐ Altceva vreau tot timpul. Ce? – nu ştiu. Fiecare regizor vine cu o propunere, cu un univers al lui; fiecare a însemnat **altceva,** mai ales în această stagiune. Mă atrage să lucrez mai mult în teatrul gestual, imaginînd – nu prin dans, ci prin maxima investire cu sens a gesturilor – o situaţie, o stare specială de comunicare. Tot „cinema-ul interior“ – ca să-l citez pe Hausvater – există în teatrul gestual. E imposibil să te exprimi fără să ai înăuntru – în minte, în suflet – foarte clar ceea ce ai de exprimat. Mă interesează disponibilităţi noi de mişcare, de comunicare prin sunete care pot funcţiona ca semn magic al unui text întreg. Mă simt stîmită de tot ceea ce înseamnă experiment.

■ **Cum aţi defini experimentul?**

☐ Căutare: a mea, cu mine... Mă caut pe mine. Prin venirea lui Hausvater, a regizoarei Paula Bouffioux, prin propunerea lui Dragoş Galgoţiu cu **Teatrul-seminar,** anumite latenţe de expresie artistică au trecut în fapt. Mi-am descoperit unele resurse, pe altele le presimt, dar nu încerc să propun nimănui, niciodată, nimic. În general, aştept. Am mai mare încredere în regizori, în ceea ce cred ei despre mine. Pînă la un anumit punct, desigur, pentru că şi ei pot greşi.

■ **Aţi avut în această stagiune roluri foarte diverse: în Teatrul-seminar – Ispita perpetuă a cuvîntului, în Eden – eliberarea de cuvînt şi reîntoarcerea la gest.**

☐ Cred că sînt un actor norocos. Mă gîndesc mai ales la rolurile din ultimul timp, la cele pe care le-am amintit deja, dar şi la cel din **Richard III** – Lady Anne.

■ **Aţi mai întîlnit acest rol?**

☐ Da, în Institut. Dar nu mi-am dorit să-l joc, nu e un rol la care am visat (dacă se poate spune că am visat vreodată la un rol). Mi-aduc aminte că în facultate, în anul II, cînd se studia Shakespeare, nu am simţit o atracţie deosebită pentru el. Am încercat să-l înţeleg. Acum e un fel de continuare, şi cred că mai e de lucru la el. Nu e încheiat. E un drum larg şi în fiecare seară descopăr parcă alte deschideri. În **Richard III,** ca de fapt în orice alt spectacol deja primit de public, nu găsesc însă spaţiul care acceptă improvizaţia, căutarea liberă.

■ **Probabil că fiecare actor simte nevoia să aducă noile experienţe scenice în rolurile deja rodate.**

☐ Există personaje la care simţi că se află într-un cîmp deschis de semnificaţii. Sînt spectacole vaste, ca **Richard...,** unde e nevoie parcă de o oprire şi de o reîncepere. Sigur că în fiecare seară lucrez altfel asupra unor nuanţe. Dar cu cît încerc, simt că rolul încă nu e terminat.

■ **De ce credeţi că vă fereşte, vă apără teatrul?**

☐ Cred că mă fereşte de contactul prea strîns – şi istovitor astfel – cu realitatea. Nu ştiu cît e de bine: nemaiavînd timp să mă plimb, să observ lumea de pe stradă, trăiesc într-un fel de izolare. Chiar drumul către casă e umplut cu gîndul lumilor de pe scenă. Deci este totuşi o izolare „plină“ şi din cauza aceasta nici nu simt oboseala. Am şi nişte colegi extraordinari – toţi sînt pasionaţi, există chiar un fanatism pentru profesie. Sîntem un grup de actori care lucrează cu fiecare regizor ce vine în teatru. Şi ceea ce facem e pentru noi ceva esenţial, absolut. E ca aerul.

■ **Nu vă e teamă totuşi că teatrul vă dislocă din lumea familiară?**

☐ Ba da. Dar nu am timp să mă gîndesc prea mult. După ce ies din scenă sînt încărcată de energia psihică a personajului meu. Nu reuşesc să mă detaşez imediat şi prelungirea gîndurilor de pe scenă mă face să continui să reflectez asupra mea în raport cu personajul, cu lumea lui. E o fragmentare inconştientă, care uneori mă conduce în nişte zone ciudate.

■ **Şi cum vă regăsiţi în aceste frînturi de oglinzi în care vă puteţi pierde?**

☐ Am o natură sănătoasă. Cred că nu sînt un om prea fragil. Reuşesc să mă echilibrez, să revin la mine – cea care cred că sînt şi să o iau de la capăt de fiecare dată. Personajele pe care le port cu mine îşi prelungesc reciproc existenţele. Dar ceea ce am făcut pînă acum sînt fragmente, încercări, variante...

■ **...Experimente cu propria fiinţă.**

☐ Da. Şi sper să continue aşa. Un început are mai multe ramificaţii. Fiecare experienţă atrage de la sine o altă experienţă. Nimic nu e terminat. Depindem de regizori, dar cred că şi noi sîntem pentru ei o hrană, o sursă de energie spirituală. Publicul e un partener. În funcţie de compoziţia sălii simţi ce să-i dai şi cît. Trebuie uneori să i te sustragi, să-l păcăleşti puţin. Există momente, în diferite spectacole, cînd e prea concentrată situaţia, starea e prea densă şi are nevoie de o lărgire. Dar cînd simt că regizorul are încredere în mine am capacitatea de a mă arunca în direcţia pe care mi-a arătat-o. Nu suport renunţarea. Noi sîntem ca un aluat. Aşteptăm să fim modelaţi, să ne coacem la focul încet al ideilor care se nasc pe scenă, să fim folosiţi. Facem cu noi orice.

ADINA BARDAŞ

PEISAJ MIORITIC

Un articol serios despre fizionomia stagiunii ar trebui să-i prezinte cititorului un tablou amplu, eventual exhaustiv, cuprinzînd date și aprecieri în legătură cu activitatea tuturor teatrelor din țară, eventual a tuturor creatorilor de spectacole. Din nefericire, varii motive (printre care cel financiar nu ocupă ultimul loc) ne-au împiedicat să ne alcătuim, pe îndelete, un asemenea tablou al trecutului sezon teatral; de aceea, ne vom limita la întocmirea unei simple schițe; cu convingerea că, oricît de sumară, ea va izbuti să „dea o idee" despre subiect.

*Caracteristica dominantă a stagiunii '92-'93 ni se pare a fi inconsistența cantitativă. Cu puține excepții, teatrele au produs un număr foarte mic de spectacole noi. Și dacă scenele din provincie pot explica rarefierea ofertei prin insuficiența cererii (deși logica elementară le-ar dicta, dimpotrivă, să trezească interesul spectatorilor potențiali tocmai prin înnoirea frecventă a afișului), cele bucureștene nu au cum invoca această scuză. Or, în București, numai Teatrul Național, Teatrul Odeon și „Țăndărică" au reușit să atingă, sub aspect numeric, normalitatea. „Nottara" și Teatrul Mic au „scos", fiecare, doar cîte două premiere, așa-zisele coproducții rezultate din preluarea unor montări ale Studioului Casandra neputîndu-le fi puse la socoteală. Teatrul Bulandra, cu două săli, a dat la iveală șase spectacole; două dintre ele însă, **Vizita bătrînei doamne** și **Antigona** au fost „înghesuite" în ultimele zile din iulie, urmînd, probabil, conform unui obicei binecunoscut, să fie numărate și printre premierele viitoarei stagiuni; e o presupunere confirmată de caietul-program la **Vizita...**, pe care scrie, clar, 1993-1994. Cît despre Teatrul de Comedie, de ale cărui penibile tribulații administrative numai angajații săi par să nu se fi săturat, faptul că în cursul unui an teatral a produs o singură noutate, **Amphitryon**, pune sub semnul întrebării însăși rațiunea de a exista a acestei instituții. Este o chestiune ce se ridică și în cazul unor teatre din țară, cel puțin dacă ținem seama de informațiile care ne-au parvenit despre (in)activitatea lor. O tăcere adîncă a învăluit, de pildă, scenele din Arad, Turda, Reșița, Bîrlad. Slabe semne de viață au dat teatrele din Cluj și Timișoara (Naționale), din Bacău și Brăila, fără să fi trecut măcar, precum cel din Sibiu, prin transformări radicale, ce au nevoie de un timp mai îndelungat spre a se concretiza în spectacole.*

Un alt aspect frapant al stagiunii trecute a fost avalanșa de festivaluri, care naționale, care internaționale, care „cu tradiție", care „în primă ediție", care cu premii, care fără, care bine pregătite, care încropite la repezeală. Desigur, reuniunile de acest gen prezintă multe avantaje, unele chiar artistice, profesionale; de pildă, cunoașterea reciprocă a oamenilor de teatru (compatrioți sau nu) și fuzarea mai largă a creației lor. Pînă acum cîțiva ani, festivalurile aveau și rolul de a dinamiza viața teatrală și de a „lansa", atît cît se putea în condițiile date, valorile autentice. S-ar zice că nimic nu le împiedică să-și păstreze acest rol și în zilele noastre. Teoretic – nu, firește. Practic, însă, ne e teamă că (unele, cel puțin) nu fac decît să producă o falsă impresie de mișcare vie a teatrului românesc, aflat, pe mari porțiuni ale sale, într-o stare de letargie pe care numeroasele incidente organizatorice dintr-o instituție sau alta nu o anulează. E suficient să numărăm (dar nu ca Pristanda) montările realizate în '92-'93 de multe din teatrele organizatoare de festivaluri; vom constata că, în afara spectacolului produs special pentru „ocazie", au „umplut" stagiunea cu doar vreo trei montări (maximum), dintre care cel puțin două au fost, de fapt, recitaluri individuale. În ce privește lansarea valorilor, palmaresul unor festivaluri, inclusiv acela al Festivalului național „Caragiale" (avem în vedere, e drept, ediția ce a reunit spectacolele stagiunii 1991-1992), lasă loc multor îndoieli. Ca să nu mai vorbim despre faptul că programarea neînțeleaptă a acestor întîlniri (în primăvară s-au desfășurat simultan ori la foarte mică distanță vreo cinci) le-a scăzut și mai mult eficiența. În asemenea condiții mai poate fi socotită frenezia festivalieră un factor pozitiv în ansamblul vieții teatrale? Pentru stagiunea în discuție, cu siguranță, nu.

*De bună seamă, nemulțumirile înșirate pînă aici puteau fi contracarate de excelența **calitativă** a sezonului '92-'93. Dacă, însă, acesta ar fi fost cazul, articolul nostru nu le-ar mai fi menționat decît, cel mult, în paranteză. Or, cazul n-a fost. Pe parcursul anului teatral doar trei vîrfuri s-au desprins dintr-un peisaj – foarte mioritic, altminteri – alcătuit din linii blînde, blajine (în suită, „blegi" urmează aproape automat), cu înălțimi modeste, nespectaculoase și cu depresiuni calme, nepericuloase. (Nu că ne-am fi dorit, Doamne ferește, prăpăstii fatale – oricum nu ducem lipsă de așa ceva!) Cele trei culmi au fost **Richard III** la Odeon, **Fedra** la Naționalul craiovean și **Ghetou** la TNB – fiecare în felul său, din motive și cu finalități diferite, dar degajînd aceeași impresie reconfortantă de creație putemică, împlinită; pe scurt, de operă de artă. S-ar putea spune, desigur, că nu e o cifră tocmai neînsemnată și că, în fond, nici de la muzică, pictură, literatură etc. nu așteptăm cîte o capodoperă pe zi. E adevărat, și totuși... Dacă ținem seama de faptul că aceste spectacole au apărut pe fondul unei tot mai vizibile și mai generalizate deprofesionalizări, concretizată în numărul crescînd de reprezentații mediocre – nici măcar foarte proaste, pur și simplu mediocre –, emanînd nu rareori de la regizori și trupe altădată cu nume bun ori chiar cu renume, motivele noastre de îngrijorare ar trebui să crească simțitor. Scuza „tranziției", a dezorientării, a restructurării, a „așezării pe baze noi" este de acceptat cu măsură și doar atunci cînd nu e înfățișată ca un alibi perpetuu.*

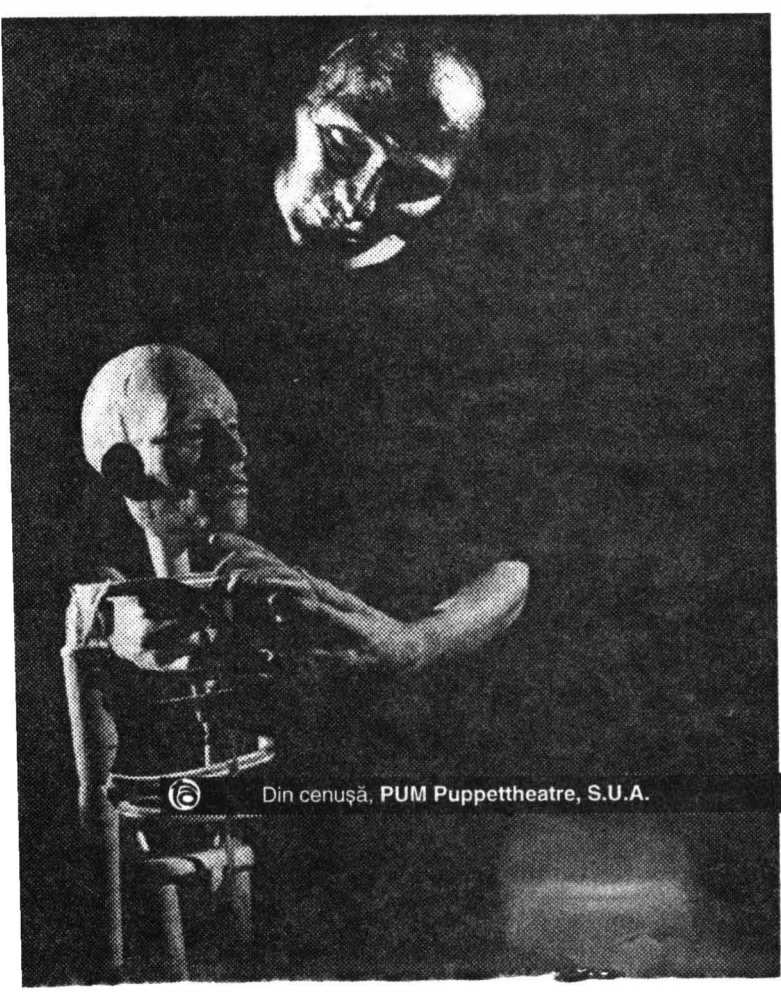
Ar mai fi multe (sau destule) de discutat despre stagiunea '92-'93. Cum spuneam, însă, aici v-am oferit doar o schiță. Cînd ea va apărea, probabil că stagiunea '93-'94 va fi deja în curs. Nu ne rămîne decît să sperăm că nici una dintre observațiile noastre nu se va dovedi, atunci, de actualitate.

ALICE GEORGESCU

PUNCTE DE VEDERE • PUNCTE DE VEDERE • PUNCTE DE VEDERE

A 9-A EDIȚIE LA PIATRA NEAMȚ

Cel mai „vechi" festival de teatru, cel de la Piatra Neamț (denumit cîndva al spectacolelor pentru tineret și copii), funcționînd ani de zile ca festival al avangardei teatrale românești, are toate șansele să-și redobîndească și chiar să-și sporească importanța în viața noastră culturală de după decembrie '89. Căci a păstrat ceea ce era mai valoros în tradiția sa, și anume deschiderea către noi forme teatrale, internaționalizînd dialogul acestora, benefic în primul rînd pentru cultura națională, pentru strădania oamenilor de teatru români de a-și găsi și afirma propriul drum, într-un nou context, de sincronie planetară a căutărilor în domeniu. A descoperi deci, pe de o parte, unde ne aflăm cu producțiile noastre teatrale în raport cu performanțele altora și a oferi, pe de altă parte, propriilor noastre performanțe șansa de a fi mai bine cunoscute (și de a circula mai mult) în străinătate, iată calea unei autentice „integrări", nu numai europene, pe care festivalul de la Piatra Neamț o urmează cu destoinicie, în ciuda greutăților de tot felul. În '93 s-a aflat la cea de a doua ediție internațională, organizată impecabil, atît ca primire a oaspeților, cît și ca posibilități de valorificare a prezenței acestora, prin conferințe de presă operative și la obiect, ca și prin discuții ale creatorilor cu publicul, iarăși benefice pentru ambele părți. O cordialitate senină, un sentiment de apartenență la o familie spirituală au alimentat atmosfera festivalului, și ca importanță, și încă nu în ultimul rînd. Poate că, spre deosebire de alte ediții, de odinioară, efuziunile au fost ceva mai reținute, dar nici ceea ce s-a cîștigat ca rigoare și disciplină nu e cîtuși de puțin neglijabil. Pentru că un festival de amploarea celui de la Piatra Neamț, desfășurat la această ediție între 15 și 23 mai, cu companii teatrale, de dans, de pantomimă și de teatru de păpuși din S.U.A., Germania, Italia, Ungaria, Republica Cehă și Republica Moldova (unele spectacole putînd fi văzute nu numai la Piatra Neamț, ci și la București) și cu destule trupe teatrale din țară – între care Naționalele din Iași și Tîrgu Mureș, Teatrul „Bulandra" și Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – e un complicat mecanism organizatoric, ce nu-și poate îngădui dereglări și disfuncții. Or, tocmai această experiență specifică, de mare festival internațional, ce știe să-și respecte firma și ținuta în toate împrejurările, Piatra Neamț a demonstrat-o eficient, fără ostentație, cîștigîndu-ne prețuirea și din acest punct de vedere.



Din cenușă, **PUM Puppettheatre, S.U.A.**

O coregrafie a visului și magiei

Una dintre cele mai originale prezențe între mai noii semnatari ai regiei de teatru este cea a coregrafului Sergiu Anghel. Montată anul trecut cu studenții de la Academia de Teatru și Film, Cartea lui Prospero după Furtuna de Shakespeare surprindea prin siguranța decupajului regizoral, prin forța de șoc a imaginii, într-o aproape continuă recompunere, vădind rafinamentul compoziției plastice. Sînt calități ce se regăsesc, altfel structurate, cu o mai vădită tendință de secvențializare a discursului scenic, și în noua montare, realizată cu actorii teatrului din Piatra Neamț, în limba română (spre deosebire de cea anterioară, în limba engleză). Compararea celor două variante sau versiuni scenice nu e, de altfel, foarte importantă, ambele fiind de sine-stătătoare și deopotrivă semnificative pentru virtuțile ca și pentru limitele acestui așa-zis de Tanztheater greu de încadrat într-o categorie sau alta, tocmai pentru că ambiționează să și le asume într-un sincretism al visului și magiei. Povestea nu e trădată în datele ei esențiale (simbolice), chiar dacă bogăția de sensuri textuale e inevitabil amputată. Ni se oferă în schimb o altă poartă spre înțelegerea universului shakespearean, o cale simpatetică, de intrare în rezonanță cu „materializările" scenice ale lui Prospero și Ariel, creați cu aplomb, finețe și farmec de Liviu Timuș și Cristinela Pădure, menționabili fiind și Constantin Ghenescu (Trinculo), Romeo Tudor (Caliban) și Ion Muscă (Stephano), cu precizarea că interpretarea mai multor personaje de către același actori nu prea îl favorizează. Debutul Camelliei Paraschiv în Miranda rămîne puțin concludent sub raport profesional, cu dicțiunea nefiind de glumit, măcar pe scenă. Strălucite și strălucitoare aînt

Ala Menşicov şi Andrei Sochircă în Pescăruşul de Cehov, Teatrul „Eugen Ionescu", Chişinău

costumele Doinei Levinţa, făcute cu dare de mînă, spre deosebire de cele mai „ieftine", în care sărăcia se simte. Cum se simte şi în conceperea şi realizarea decorurilor, datorate aceleiaşi talentate scenografe, căreia nu-i convin însă devizele modeste. Percutantă, dinamică, particularizatoare, muzica semnată de Mihnea Brumariu, un nume de care cu siguranţă vom mai auzi. Cum vom mai auzi şi de regizorul şi coregraful Sergiu Anghel, tocmai pentru că are ceva de spus şi o face într-o modalitate care nu te poate lăsa indiferent. Chiar şi atunci cînd nu-ţi place pînă la capăt.

Oameni şi zei

PUM Puppettheatre din S.U.A. e o trupă tînără, fondată în 1985 de Robert Smythe, unul dintre cei patru interpreţi al spectacolului Din cenuşă – titlu a cărui semnificaţie, mai apropiată nouă, ar fi „din ţărînă", căci e vorba de mitul creaţiei şi de plămădirea omului după chipul şi asemănarea zeului. E chiar secvenţa iniţială a spectacolului, de o frumuseţe stranie, nepămînteană: însufleţirea omului (a păpuşii) de către zeu (actorul cărula nu i se vede decît masca aurită) avînd o tandră delicateţe, ce se va regăsi şi în alte momente de vîrf ale acestui spectacol încîntător, care nu se sfieşte să treacă în revistă şi să se inspire din marile mituri ale omenirii. O tehnică remarcabilă, de mînuire a marionetelor, după metoda japoneză Bunraku (mînuirea marionetelor din spate, de către păpuşari îmbrăcaţi în negru), un ecleraj foarte bine dozat, ţ ermiţînd detaşarea păpuşii de mînuitorul ei, o coloană sonoră (Adam Vernick) avînd ceva din muzica astrelor, totul concură la realizarea unor impresionante efecte de spectacol, transmiţînd totodată un fluid energetic greu confundabil. Sînt şi unele zone de, poate, prea mare ambiguitate, dar relaţia concomitentă zeu-om şi păpuşar (mînuitor) – marionetă e fascinantă şi nu poate să nu te pună pe gînduri, dincolo de plăcerea cu care urmăreşti şi recunoşti diversele motive mitice.

Întîmplător sau nu, în festival spectacolul acesta a urmat, pe aceeaşi scenă, Cărţii lui Prospero. Iar redarea libertăţii omului de către zeu, în spectacolul marionetiştilor, părea să se facă sub bolta unuia şi aceluiaşi zîmbet ironic. Să fi ştiut Prospero cît bine-i va aduce lui Ariel mult rîvnita eliberare?

Poate fi „Pescăruşul" expresionist?

Unul dintre cele mai şocante spectacole ale festivalului ne-a fost oferit de Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău, cu Pescăruşul de Cehov în regia tînărului Mihai Fusu. O tentativă de montare „esenţializată" a lui Cehov, în cheie expresionistă, comportînd pe de o parte reducţia unor scene şi chiar a unor personaje, iar pe de alta dilatarea unor „proiecţii" ale personajelor într-un exacerbat plan sexual. Regizorul ne previne undeva că este „un om al culturii secolului XX, cu experienţa lui Proust, Kafka, Sartre, Camus, Freud, Joyce, Beckett, Ionescu". N-a folosit chiar „experienţa" tuturor, dar nici nu i-a rămas mare lucru pe dinafară. Şi totuşi, nu atît modalitatea ca atare e deranjantă, ci faptul că, o dată „intraţi" în ea, totul devine previzibil şi plicticos, singură pauza fiind aşteptată cu nerăbdare, mai ales de către spectatorii obişnuiţi, care n-au obligaţia să vadă pînă la capăt ce nu le place. Sigur că Pescăruşul poate fi şi expresionist. Nu asta-i problema. Problema e să înţelegem de ce şi încă în mod convingător, chiar din spectacol. Indiferent că l-am fi văzut la el acasă, la Chişinău, sau la festivalul de la Piatra Neamţ. Rămînem deci la convingerea că privirea condescendentă şi bunăvoinţa de

Hamlet la Divadlo pod Palmovkou din Praga

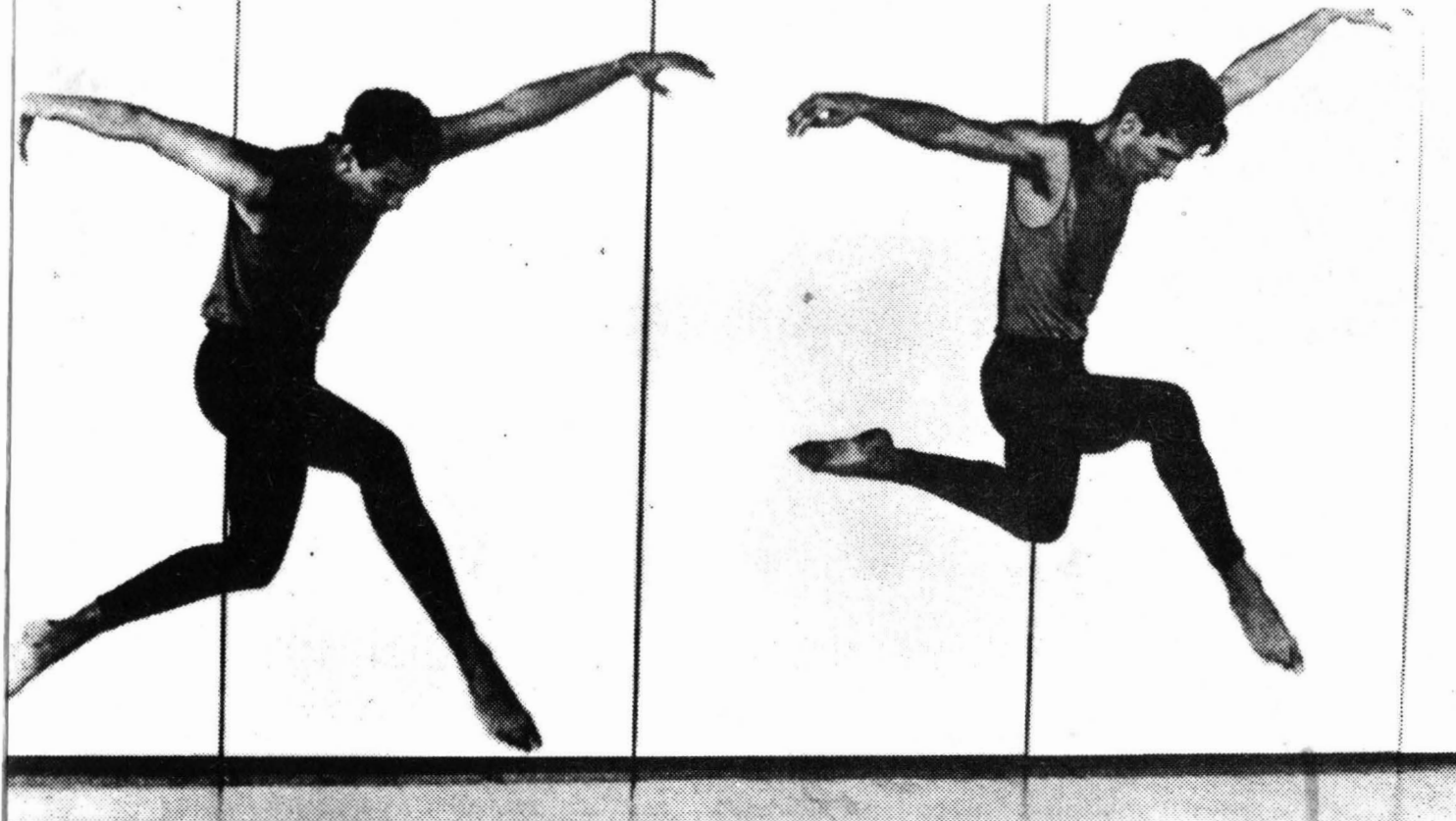
circumstanţă nu fac casă bună cu critica şi sînt păgubitoare în primul rînd pentru creatorii spectacolelor.

Povestea lui Hamlet şi motivaţiile ei sexuale

O trupă teatrală cu virtuţi remarcabile – Divadlo pod Palmovkou din Praga –, un interpret excelent, hărăzit pentru Hamlet – Kamil Halbich – şi un regizor tînăr, lipsit de false pudori şi menajamente faţă de public – Petr Kracik – ne-au oferit prima variantă (1603) a piesei lui Shakespeare, Hamlet, prinţul Danemarcei sau Micul Hamlet (versiunea prescurtată), într-un spectacol al situaţiilor dramatice dominate de un permanent impuls sexual. Desigur, e ceva adevărat în toată chestiunea văzută astfel, dar exagerările n-au fost nici de data asta puţine, insistenţa detaliilor „sugestive" devenind chiar stînjenitoare şi monocordă. Evitarea academismului, a tiradelor şi a profunzimilor de sens „jucate" a avut în vedere o posibilă deplasare a accentelor spre drama tinerilor de azi, cu o orientare mult mai pragmatică. Rezultatul artistic e pînă la urmă puţin convingător, căci transparenţa amintitelor detalii, prezente aproape în orice situaţie dramatică, nu face decît să sublinieze schimbarea unei maniere cu alta. Mai „accesibilă", mai dinamică şi mai alertă, dar nu şi mai bogată în substanţă.

„Jocul de-a măcelul" la Actualităţi

Cu siguranţă cea mai originală, dar şi cea mai organic structurată montare – dintre cele văzute de noi, în festivalul de la Piatra Neamţ – a fost Jocul de-a măcelul de Eugen Ionescu în viziunea regizoral-coregrafică semnată de Beatrice Bleonţ. Încă studentă în anul II la A.T.F., după o considerabilă experienţă de balerină, Beatrice Bleonţ debutează strălucit în regia de teatru, dovedind o rar întîlnită îngemănare a talentului coregrafic cu cel regizoral. E de-a dreptul surprinzător cîtă rigoare, pe de o parte, şi cîtă fantezie, pe de alta, se pot întîlni în aceeaşi construcţie regizorală, în acelaşi desen (dansant) al mizanscenei, în aceeaşi inventare a propriilor obstacole, create anume pentru a fi învinse. Ca să nu mai spunem că, departe de a fi doar un „copil teribil", regizoarea are o nu mai puţin surprinzătoare siguranţă în stăpînirea ansamblului şi în tratarea spaţiului scenic, deloc încorsetată de existenţa „cutiei" italiene. Rellefarea detaliului expresiv, de prim-plan, nu exclude o concomitentă valorizare a mişcării în adîncimea scenei, după cum trecerea acestei mişcări în sală pare de fiecare dată dictată



Fresco, Compania Appels, S.U.A.

de necealtăţi lăuntrice. Alternanţele ritmice, cu aparenţă spontană, sînt şi ele gîndite ca valori de identitate ale montării, conferindu-i un cod estetic inconfundabil. În fine, capacitatea de a sesiza şi amplifica – prin procedee inedite – acele valenţe latente ale operei, care o pot aduce în zona imediatei actualităţi, constituie încă un dat al acestei excepţionale înzestrări artistice, cîştigate pentru regia de teatru.

Istoria unui continent evocată de şapte actriţe

Dedicată zbuciumatei istorii a Americii de Sud, şirului nesfîrşit de cuceriri, trădări şi revoluţii, dar şi dramei omului simplu, femeii păatrătoare a tradiţiei şi speranţei, Memoria focului de Eduardo Galeano (tradus şi în limba română) a devenit – în adaptarea şi regia lui Marco Balini – un spectacol al durerii şi suferinţei omeneşti, tranagresînd graniţele şi epocile istorice. Şapte actriţe – de diferite naţii – se întrec în a face cît mai omenească această poveste, atenuîndu-i conotaţiile politice, deseori vulnerabile. Angajate pentru acest spectacol al Teatrului „La Baracca" din Bologna, ele îşi ausţin cu aplomb şi sensibilitate partiturile, (ipostazieri ale unei aşteptări eterne) ce se desfăşoară pe firul memoriei unei umanităţi care poate să ierte, dar nu are dreptul aă uite. Pendulînd între vis şi realitate, între concretul faptului istoric şi dimensiunea lui simbolică, spectacolul impresionează prin forţa evocatoare a artei actoriceşti, atăpînită cu un desăvîrşit profesionalism. Sînt însă şi unele momente în care nu poţi aă nu regreţi că toată aceaată inveatiţie de talent actoriceac şi regizoral sluşeşte – prin text – şi o cauză falsă, pierdută pentru totdeauna.

Conceptualizarea dansului

Creată de Jonathan Appels, compania americană de dans contemporan care îl poartă numele e preocupată de experimentarea unor noi forme coregrafice, deschise împrumuturilor estetice din artele vizuale, în primul rînd din sculptură, punînd totodată un accent deosebit pe fluiditatea mişcării, pe caracterul schimbător al imaginii, într-o continuă devenire. Virtuozitatea în sine e sterilă şi nesatisfăcătoare. Ceea ce se urmăreşte, şi în spectacolul Fresco, este punerea în evidenţă a unor structuri conceptuale, exprimate prin caracterul voit sculptural al mişcărilor. Performanţele tehnice sînt impresionante, iar tentativa conceptualizării – cel puţin seducătoare.

Nevăzînd toate spectacolele din festival, e de la sine înţeles că această succintă şi lacunară trecere în revistă riscă să le nedreptăţească, poate, pe cele mai interesante, dacă nu şi pe cele mai izbutite. Tocmai de aceea vom spune că imaginea globală a celei de a doua ediţii internaţionale a festivalului va fi fost, cu certitudine, mult mai bogată şi mai complexă decît o pot sugera rîndurile de faţă. Ele indică doar cîteva jaloane, cîteva faţete ale deschiderii spre noi forme teatrale, cărora festivalul le-a facilitat un dialog benefic pentru toată lumea. Că acest dialog, foarte bine început tocmai pentru că a fost şi foarte bine conceput, are nevoie de continuitate, e aproape un truism. Ca şi faptul că, în cazul de faţă, continuitate înseamnă bani. Să sperăm că organizatorii se vor pricepe să-i obţină din nou, şi pentru a treia ediţie internaţională, din cele zece pe care le va împlini festivalul.

VICTOR PARHON

ŞAPTE CAPITALE EUROPENE LA TÎRGU MUREŞ

În peisajul festivalier naţional, „Prima întîlnire a şcolilor şi academiilor europene de teatru" a fost o manifestare importantă şi necesară. În condiţiile actuale, dinamismul social-politic al societăţii, efervescenţa mişcării teatrale româneşti, recunoscută şi pe plan internaţional, particularităţile de creaţie ale tînărului om de teatru cereau un asemenea cadru de dezbatere. Amfitrionul acestei originale întîlniri a fost Teatrul Naţional din Tîrgu-Mureş, iar animatorii ei, directorul Vlad Rădescu şi regizorul Ţino Geirun de la Şcoala de Teatru „Pygmalion" din Viena. Experienţa săptămînii, 24-30 aprilie, a fost egal de pasionantă pentru public, studenţi, profesori, actori, regizori şi critici. Au participat şapte şcoli de teatru. S-au vizionat spectacole, au avut loc ateliere urmate de discuţii profesionale. Unele dintre aceste momente au depăşit exigenţele strict didactice şi s-au detaşat prin fantezia şi libertatea imaginativă a studenţilor-interpreţi.

Din noutăţile prezentate de şcolile de teatru a cucerit asistenţa în mod deosebit **Bertoldo la Curte** de Massimo Dursi (Academia de Teatru şi Film din Bucureşti). O incursiune în universul comicului, vitală şi spirituală, a tinerilor regizori Anca Bradu şi Theodor Cristian Popescu (anul IV regie, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu). A entuziasmat şi **Carmina Burana** de Carl Orff, în regia lui Iglódi István şi coregrafia lui Sebestién Gyula. Acest examen de canto şi expresie a mişcării scenice al elevilor Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică din Budapesta s-a remarcat prin modul inventiv în care era valorificată, în imagini plastice, îmbinarea armonioasă dintre cuvînt, muzică, dans. În alt registru, cel al teatrului psihologic, a impresionat reprezentaţia cu **Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti (Academia de Artă Teatrală din Tîrgu-Mureş – secţia maghiară). Această înfruntare mitică, în care trei femei îşi dispută cu încrîncenare un bărbat, devine o superbă disertaţie încărcată de tensiuni paroxistice şi de poezie despre forţa erosului care se întîlneşte în absolut cu moartea. Sub bagheta regizorului Kincses Elemér au strălucit, în portretizări realizate cu patos dramatic, studenţii-actori Fülöp Beáta, Gyéresi Julia, Lázár Márta, Matólcsi Ferenc. O prezenţă adecvată a fost Horsányi Zsolt. În spectacolul Şcolii „Pygmalion" din Viena, **Tigrul de Murray Shisgal**, decupat de regizorul Ţino Geirun într-o manieră insolită, se confruntă două exponate de panopticum ale unei lumi alienate – un gnom şi o felină – întruchipate relieţat de Ben Ewald Priesel şi Gloria Angelika Radax.

În montarea **Piesă cu repetiţii** de Martin Crimp, prezentată în cadrul unui program al Teatrului Inoportun (UNITER), ce reuneşte studenţi şi profesionişti, s-au impus virtuţile regizorale ale studentului Theodor Cristian Popescu. El a reuşit să escamoteze în bună măsură carenţele textului (un hibrid literar-dramatic ce adună nearmonios teme şi procedee din teatrul modern), vizualizînd convingător prin portrete create de interpreţii Teatrului Naţional din Tîrgu-Mureş.

În cîteva reprezentaţii din programul „Primei întîlniri..." am recunoscut metode, principii devenite clasice în arta teatrului, dar preluate şi folosite fără energia spirituală a maeştrilor care le-au construit. În **Orbii** de Maurice Maeterlinck, experiment al Noii Universităţi Bulgare din Sofia, regizoarea Vaskresia Viharova încearcă să pătrundă în lumea interioară a „trupului orb", aplicînd mecanic tehnici yoga, exerciţii din teatrul lui Grotowski şi Barba, exhibînd trăirea studenţilor-interpreţi, dar degenerînd în excentricitate. În **Cafeneaua** de Goldoni, din crezul pedagogic al Institutului de Artă Teatrală „Şciukin" din Moscova – „a deveni altul, rămînînd tu însuţi" – nu a rămas decît un joc gimnastic, convenţional, ce nu explorează decît nivelul anecdotic al piesei. În **Biedermann şi incendiatorii** de Max Frisch, finalizare a unui curs de regie al Academiei din Republica Moldova, descoperirea textului este ilustrativă, iar tratarea – alegorică, sterilizînd emoţia.

De asemenea, în **Secretul voalului** de Vörösmarty Mihály şi Görgey Gábor studenţi-actori ai secţiei maghiare a Academiei din Tîrgu Mureş se dovedesc, printr-o concretizare operetistică, performanţi doar fizic, nu şi spiritual. În **Creditorii** de Strindberg (regia, prof. Constantin Doljan), „adevărul vieţii" este compromis de o înţelegere diletantă a metodei stanislavskiene, fapt ce lansează serioase semnale de alarmă în legătură cu pedagogia care se practică la secţia română a Academiei tîrgumureşene.

Această serie de reprezentaţii a fost inspirat completată de cîteva montări ale profesioniştilor, ce au născut un fertil şi polemic dialog între artiştii formaţi şi aspiranţii la nobila artă a teatrului. Astfel, pe afişul manifestării s-au întîlnit **Decameron ... 645** de la Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu-Vîlcea, în regia lui Silviu Purcărete, **Îmblînzirea scorpiei**, montată de Mircea Comişteanu, şi **Farse populare ambulante** jucate de „Trupa pe butoaie" în direcţia de scenă a lui Victor Ioan Frunză şi scenografia Adrianei Grand, ambele spectacole ale Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş.

Atelierele au constituit partea de noutate şi de mare atracţie a întîlnirii. Prin intermediul lor am pătruns într-un laborator, am fost invitaţi să ne apropiem de acel moment sensibil şi esenţial pentru

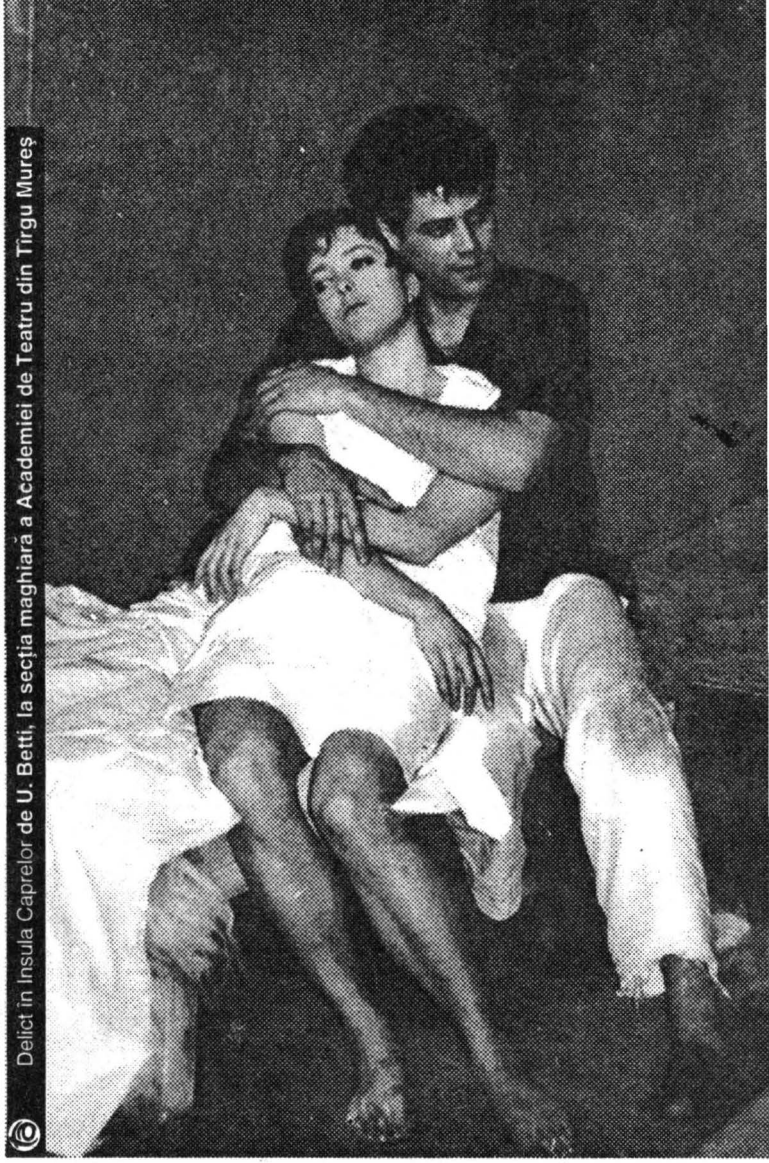
Bertoldo la Curte de M. Dursi la A.T.F.

un viitor artist: formarea în profesiune. Un minispectacol admirabil prin vitalitate, la care au participat şi alte şcoli de teatru, a evidenţiat grupul condus de prof. Gelu Colceag. El a stîrnit interesul invitaţilor pentru metodologia şcolii româneşti, care pune la temelia sa „principiul totalităţii umane indivizibile, diverse şi contradictorii", cum sublinia, în remarcabila sa prelegere, prof. Ion Cojar. Excepţional a fost şi Atelierul Institutului din Budapesta, cu scene din **Platonov**, în distribuţii şi concepţii diferite, un studiu psihologic al situaţiilor şi caracterelor, revelator nu numai pentru talentul elevilor, dar şi pentru harul pedagogic al profesorului, regizorul Horvai István. De o atenţie specială s-a bucurat, de asemenea, programul Institutului de Actorie din Londra, coordonat de Philip Peacock şi Christine Kimberly. În secvenţele teatrale din Shakespeare şi din perioada Restauraţiei a impresionat grija acordată capacităţii creative a studentului de a stăpîni forţa de comunicare a cuvîntului. Experienţe de interes limitat, răspunzînd exigenţelor unor exerciţii de clasă, au oferit profesorii Sergiu Pop şi Kovács Levente de la Academia din Tîrgu Mureş. O demonstraţie neconvingătoare, cu unele confuzii şi neclarităţi în opţiunea pentru o metodă combinată între Brecht şi Meyerhold, a propus regizorul Ţino Geirun. Exemple neconcludente, sub raport pedagogic, pentru o manifestare de asemenea anvergură au figurat în Atelierele şcolilor de la Chişinău şi de la Moscova.

„Prima întîlnire..." s-a impus nu numai prin nivelul elevat al programului artistic, dar şi prin cadrul organizatoric. Directorul manifestării, Vlad Rădescu, dovedind calităţi manageriale, a ştiut să-şi formeze o echipă eficientă şi activă din care au făcut parte, alături de oameni experimentaţi ai teatrului (Alina Cadariu, Zeno Fodor, Maria Morar, Kiss Éva), şi un grup de studenţi de la Secţia de Teatrologie (anul I-II) a Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti.

Afişul realizat de graficianul Ştefan Popa (Popas), vernisajul expoziţiei de caricaturi a cunoscutului artist, materialele informative, publicaţia festivalului, conferinţele de presă, colocville au întregit atmosfera culturală a acestei întîlniri, care s-a impus încă de la debut ca un punct de interes major în mişcarea teatrală românească.

■ **LUDMILA PATLANJOGLU**



Delict în Insula Caprelor de U. Betti, la secţia maghiară a Academiei de Teatru din Tîrgu Mureş

Prof. univ. Mircea Albulescu,
ministru-secretar de Stat în Ministerul Culturii:

Mă bucur că sîntem acum, aici, la **Prima întîlnire a şcolilor şi academiilor europene de teatru.** Poate mai tîrziu vom depăşi graniţele europene, dar se pare că trebuie să ţinem seama de o anumită particularitate a artei europene în genere, unde diversitatea este semnul fundamental. Iar oamenii de teatru din Europa se adună pentru a se cunoaşte şi pentru ca apoi, fiecare în lăcaşul său, unde oficiază zilnic religia teatrului, să învingă prin ideea originală , prin modalităţile personale care se vor exprima în arta sa. Prezenţa a şapte capitale europene ne onorează, iar organizatorii pot fi mîndri că însămînţează dragostea pentru cea mai veche îndeletnicire artistică.

Prof. univ. Veniamin Apostol, rectorul Institutului de Artă din Republica Moldova:

Şcoala de teatru din Chişinău este destul de tînără, mereu aflată în experimente. Însăşi participarea Institutului nostru la această prestigioasă Întîlnire a şcolilor de teatru va însemna mult pentru noi.

Prof. univ. Ion Cojar, şeful Catedrei Arta Actorului de la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti:

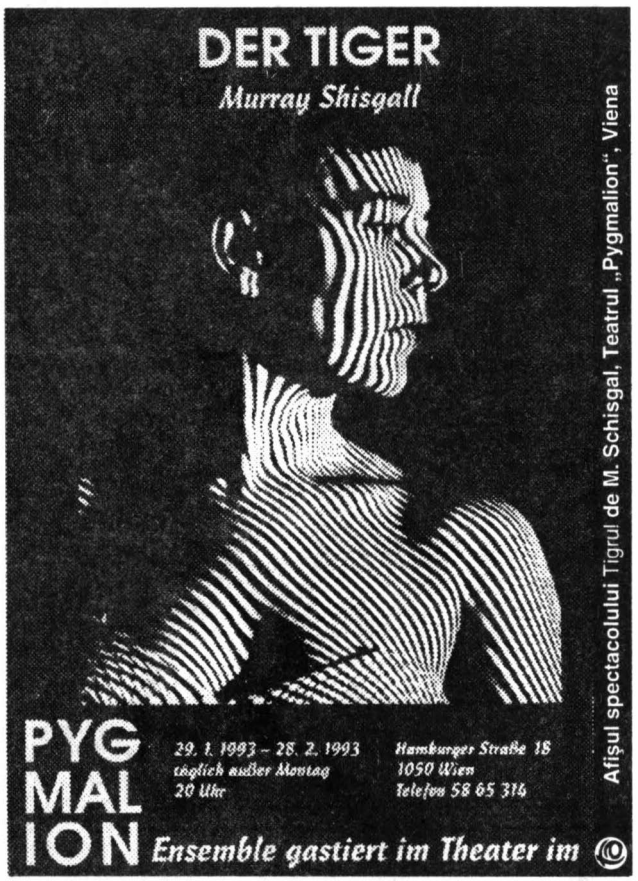
Pentru noi actul scenic al actorului este, în acelaşi timp, spontaneitate şi elaborare, încorporînd simţirea şi raţiunea, e şi autenticitate, şi artificiu, şi adevăr obiectiv, şi ficţiune, pentru că omul şi toate creaţiile lui sînt, în acelaşi timp, şi natură, şi cultură. Principiul fundamental pe care se întemeiază sistemul nostru de formare a actorului derivă din convingerea că arta actorului este în primul rînd un mod de **a gîndi**, un mecanism logic specific. Abia în ordine secundară este un mod de **a face**.

Conf. univ. Gelu Colceag,
decanul Facultăţii de Teatru A. T. F.:

Am fost impresionat de calitatea excepţională a celor doi directori ai Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş, Mihai Gîngulescu şi Vlad Rădescu, care au avut **ideea** şi care au organizat aproape fără cusur această întîlnire; am fost interesat de schimbul de opinii şi metode, concretizat în atelierele de lucru, izbîndă categorică a manifestării; am fost contrariat de unele reprezentaţii (modeste) care, sper, au însemnat pentru şcolile de teatru respective doar accidente; am să fiu încîntat dacă voi putea participa la cea de-a doua ediţie, la organizarea căreia sper să contribuim şi noi, Facultatea de Teatru din A. T. F.

Prof. univ. Călin Florian, rectorul Academiei de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş:

Spectacolele interesante, demonstraţiile de metodă din cadrul atelierelor, colocviile spontane, incitante din punct de vedere profesional, atestă Importanţa acestei întîlniri. O experienţă



extrem de benefică pentru profesorii şi studenţii Academiei noastre. Cred că vor exista şi înţelepciunea, şi dispoziţia, şi condiţiile ca aceste „Întîlniri..." să continue, ca să nu rămînem doar cu amintirea, oricît ar fi ea de emoţionantă şi de preţioasă.

Ţino Geirun, regizor, directorul Şcolii de teatru „Pygmalion" din Viena:

Toată povestea a început într-o noapte cu lună, la Viena, cînd m-am întîlnit cu Vlad Rădescu; discuţiile noastre au alunecat, cum era firesc, spre teatru. Am avut atunci un schimb de idei deosebit de interesant, fiecare avînd o opţiune teatrală proprie. Atunci ne-am gîndit că acest dialog ar fi mai pasionant dacă s-ar produce nu între două persoane, ci între două şcoli de teatru, cu profiluri diferite. Din confruntarea opiniilor, a argumentelor practice şi teoretice se poate naşte o nouă metodă. S-a născut astfel ideea organizării unui festival, a unei întîlniri preocupate de „bucătăria" profesiei şi care să pună în dialog nemijlocit diferite metode pedagogice. Scopul cred că a fost atins. Dialogul pe care l-am dorit iniţial a relativizat metodele noastre de formare a actorului, le-a pus sub semnul întrebării sau, din contră, ne-a cimentat convingerile.

Mihai Gingulescu, director general al Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş:

Ideea acestui festival s-a născut din nevoia de a face ceva, de a vitaliza fenomenul cultural românesc, iar faptul că el există e lucrul cel mai important. Noi credem că între teatrul de şcoală şi cel profesionist nu există diferenţe majore, de substanţă.

Prof. univ. Grigore Gonţa, Academia de Teatru şi Film din Bucureşti:

M-a interesat în primul rînd metoda, exerciţiul, şi mai puţin aspectele finite, evenimentele teatrale. La sfîrşit am senzaţia că a trecut o perioadă lungă, că am văzut mult şi în acelaşi timp foarte puţin. Am avut ocazia să urmăresc şase şcoli cu metode de predare diferite. Dacă aş fi vrut să fac un teatru tînăr, puteam, cu studenţii-actori veniţi aici, să înfiinţez 4-5 teatre. A fost o întîlnire adevărată, am fost, timp de o săptămînă, o familie cu copii buni. Au fost emoţionante momentele cînd în ateliere au lucrat împreună studenţi din diferite ţări. Cred că la ediţia viitoare ar fi interesant să se realizeze un spectacol, în care fiecare să se exprime în limba lui.

„Prima întîlnire..." a fost o experienţă, un schimb de informaţii şi o predare de ştafetă. Am împrumutat, am luat unii de la alţii, fără drepturi de autor.

Prof. univ. Horvai István, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Budapesta:

E important, în drumul spre perfecţiune, să-ţi păstrezi propria metodă de lucru, dar ea trebuie mereu îmbogăţită şi acest lucru nu se poate face decît prin confruntare, cunoaştere, dialog, schimb de experienţă. Manifestarea de la Tîrgu Mureş ne-a oferit un program divers, care ne-a permis fiecăruia să verificăm unde ne aflăm cu propria pedagogie şi măiestrie artistică. La Budapesta se practică multe tipuri de teatru. Pedagogia noastră este eclectică, un ecletism în care studenţii pot apela la orice metode, dar în limitele esteticului. La Tîrgu Mureş am prezentat pentru prima dată **Carmina Burana,** un studiu de clasă al studenţilor anului II, şi cele aproape 18 minute de aplauze, primirea entuziastă a specialiştilor ne-au adus noi certitudini în ceea ce priveşte justeţea metodei noastre pedagogice.

Am vizionat multe spectacole şi ateliere interesante. Am apreciat în mod deosebit reprezentaţia cu **Bertoldo la Curte,** profesionalismul unor studenţi din anul IV regie, care ştiu să conducă atît de sigur trupa şi să construiască o lectură scenică revelatoare. Această montare armonioasă, vivace, elegantă ne-a amintit de spectacolul lui Liviu Ciulei cu **Leonce şi Lena.** Instructiv a fost pentru noi şi atelierul condus de profesorii Ion Cojar şi Gelu Colceag. Teatrul românesc practică o vizualitate plastică, este spiritual, nu se pierde în amănunte, merge direct la esenţă, îl face pe studentul-actor să participe cu plăcere şi bucurie la acţiunea scenică.

Prof. Christine Kimberly, Institutul de Actorie din Londra:

Eu cred că această întîlnire este o idee minunată, am fost foarte impresionată de modul în care a fost organizată şi de ospitalitatea pe care am găsit-o. M-am simţit foarte mişcată de ceea ce am trăit aici, eu şi studenţii noştri. A fost o experienţă deosebită, care ne-a îmbogăţit. Am învăţat aşa de multe încît abia aştept să ajung la Londra şi să împărtăşesc elevilor şi colegilor noştri ceea ce am văzut la Tîrgu Mureş. Avem atît de puţin timp să ne explorăm propria noastră artă! Această întîlnire profesională o apreciez ca pe ceva unic în activitatea mea de profesor. Ceva preţios, care îmi va fi de mare folos în viitor.

Kincses Elemér, regizor, director al Secţiei maghiare a Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş:

Important e că la Tîrgu Mureş au venit oameni din şapte ţări şi cred că, dacă sînt suficient de deştepţi şi de tineri – şi sînt –, vor trage foloase preţioase din această întîlnire. Am văzut băieţi şi fete extrem de talentaţi şi am convingerea că multe din aceste talente vor deveni certitudini. Personal, am avut enorm de învăţat. Este o profesie în care înveţi mereu. Teatrul este o enigmă, dincolo de metodologie, de formula pedagogică folosită, important este adevărul artistic.

Sper să fim cît mai mulţi şi cît mai diferiţi. Teatrul trebuie să ne înveţe religia iubirii de oameni în acest secol plin de ură, cînd creşte enorm responsabilitatea fiecăruia pentru fiecare. Aici, oameni de naţionalităţi diferite, timp de o săptămînă, au vorbit aceeaşi limbă.

Kovács Levente, conf. univ,
Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş:

S-au realizat contacte, întîlniri cu colegii de la Londra, Budapesta, Bucureşti şi Sofia. S-au legat relaţii omeneşti care, sînt sigur, vor rodi. La ediţiile viitoare, implicarea Academiei noastre trebuie să fie mai mare, noi avînd în clădire şi spaţiile adecvate demonstraţiilor din cadrul atelierelor.

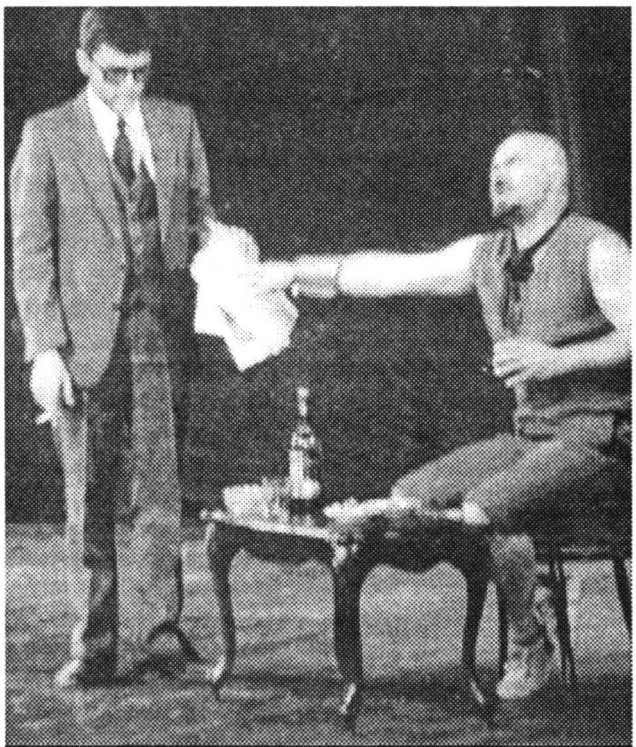
Marina Alexandrovna Panteleeva,
prof. univ., Institutul de Artă Teatrală „Şciukin" de pe lîngă Teatrul Academic de Stat „Evgheni Vahtangov" din Moscova:

M-a impresionat mult această „Primă întîlnire...", acum în aceste vremuri tulburi, cînd fiecare om de teatru se simte singur. Strîngîndu-se aşa de mulţi oameni care slujesc aceleiaşi arte, necesitatea de dialog a reapărut. Deşi ei trăiesc în mod diferit, în diverse locuri, acum, aici, au vorbit toţi aceeaşi limbă, limba teatrului. Am simţit, pe parcursul acestei săptămîni, cum se lărgeşte înţelegerea mea pentru alţii. Am putut vedea, compara, mi s-a oferit posibilitatea să-mi îmbogăţesc viziunea asupra artei teatrale şi chiar, în unele privinţe, să mi-o schimb. Eu şi colegii mei am cules multe impresii, la Moscova le vom analiza şi le vom transmite şi celorlalţi profesori din Institut.

Prof. Philip Peacock,
Institutul de Actorie din Londra:

E prima dată cînd am venit în Europa de Est şi am fost copleşiţi de căldura cu care am fost primiţi. În timpul acestei săptămîni,

ă din Piesă cu repetiţii **de M. Crimp,**
Theodor Cristian Popescu



Scenă din Biedermann şi incendiatorii
de M. Frisch, Institutul de Artă din Chişinău

gazdele ne-au tratat cu o mare atenţie. Sîntem profund mişcaţi de interesul arătat faţă de programul propus de noi. Este o experienţă din care am învăţat mult, ca profesor şi actor. Cred că un lucru extraordinar a fost şansa de a vedea celelalte şcoli în momentul în care lucrează, iar apoi am putut purta discuţii pe marginea celor văzute. Am colaborat foarte bine cu studenţii de la Academia din Tîrgu Mureş, cu care am lucrat improvizaţii. Următoarea întîlnire aş vrea să se întîmple mîine.

Conf. univ. Sergiu Pop,
Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş:

Ca profesor, am făcut descoperiri de metodologie în abordarea profesiunii de pedagog. Am învăţat lucruri interesante, ce ţin de subtilitate şi de rafinament în arta actorului.

Vlad Rădescu, director adjunct al Teatrului Naţional dinTîrgu Mureş, directorul „Primei întîlniri...":

„Prima întîlnire" s-a născut pe fundalul lipsei de informaţie şi al izolării. Din dorinţa de a sparge această izolare am luat iniţiativa de a organiza la Tîrgu Mureş această manifestare. Am convingerea că studenţii de azi, profesioniştii de mîine, vor avea de cîştigat. Ei s-au implicat foarte mult, au fost foarte interesaţi de evenimentele care s-au întîmplat în această săptămînă. Noi am creat un cadru, un ambient care să le permită, lor şi dascălilor lor, să se manifeste, fiecare cu personalitatea sa, cît mai divers, şi prin dialog şi colaborare să se poată cunoaşte mai bine. Cîştigul a fost, cred, reciproc. ■

SALA DIN PERSPECTIVA SCENEI

Anecdotele sînt, uneori, simptomatice pentru o stare de lucruri. Aşa este cea despre întîlnirea dintre un german din est (Ossi) şi unul din vest (Wessi). Ossi îşi desface larg braţele şi îi spune surîzînd lui Wessi: „Bine ai venit, sîntem un singur popor". Wessl, băgîndu-şi mîinile în buzunare, replică mohorît: „Şi noi".

Realitatea e că procesul unificării celor două state se dovedeşte anevoios. Cîteodată confruntările iau aspecte dramatice*. De aceea, nu-i de mirare că ele pot fi regăsite într-o seamă de spectacole alese pentru cea de a XXX-a ediţie a Întîlnirilor teatrale berlineze.

Rolf Hochhuth vorbeşte chiar, în Wessi la Weimar, vreme de nouă scene şi un prolog, despre războiul fratricid început în 1949 şi neîncheiat în 1993. Cînd cortina se ridică ne aflăm în faţa unei scene goale. Rama el argintie îţi ia ochii. În fundal, o poartă. Spre ce duce ea? La rampă, un perete abrupt. E un suiş de urcat, e o prăvălire? În acest spaţiu de joc un grup de actori tac, mormăie, ţipă, se vaită, mărşăluiesc, recită, se învîrtesc în loc, rostesc în cor speranţe şi tot în cor se acuză unul pe altul. Fiindcă Ossi se simte alungat din propria patrie, condamnat la paupertate în preajma opulenţei sfidătoare, dezamăgit. Deoarece Wessi e dezgustat de sărăcia lucie, de munca de mîntuială, de felul de a gîndi al celuilalt. Nu-i nici un moment sărbătoarea înfrăţirii îndelung rîvnite. Mai curînd avem de a face cu o ceremonie funerară. De altfel, se aud clar versurile lui Heine: „Vechile, relele cîntece/ Lăsaţi-le să le îngropăm acum/ Aduceţi un sicriu încăpător/ Ştiţi oare de ce sicriul e atît de mare şi de greu?/ Îmi îngrop în el iubirea şi durerea mea". Spre final, bărbaţi şi femei îmbrăcaţi în mantale militare înaintează spre public, leapădă uniformele şi, continuînd să avanseze în pielea goală, se întreabă ce le aparţine cu adevărat în afara acestor trupuri şi cum se vor chema viitoarele bătălii spre care-i va purta silnic istoria. Pînă în ceasul cînd vor cădea răpuşi.

G.B. Shaw nota că poţi fi decepţionat în două feluri: fie constatînd că nu ţi se îndeplineşte visul, fie văzînd cum s-a realizat. Hochhuth însă nu zîmbeşte. Sarcasmul lui e sumbru. Şi în orice caz nu-l nota dominantă a acestei scrieri directe, brutale. Unde nu întîlnim personaje distincte, ci tabere de interese potrivnice. Dar mal cu seamă primejdia unui destin nivelator.

Se pare că regia lui Einar Schleef l-a nemulţumit pe dramaturg. În adevăr, spectacolul de la Berliner Ensemble e lung şi apăsat. Şi astfel subliniază ceea ce în piesă era din capul locului prea explicit, prea tranşant.

Mîndria/ruşinea de a fi german constituie miezul reprezentaţiei Neisprăvitul european, concepută şi reglzată de Christoph Marthaler. Este „o seară patriotică" reunind melodii de ieri şi de alaltăieri într-o orchestraţie savantă şi într-un amalgam plin de haz. Se rostesc puţine replici, şi acelea deliberat anodine. În schimb, se cîntă. Ca în filmul Balul. Dar dacă Ettore Scola evoca prin şlagăre cîteva din deceniile veacului şi împrejurările care l-au marcat, alci sînt sugerate unele permanenţe ale mentalităţii unui popor. Şi anume, definitorii ticuri de gîndire, simţire, purtare. Principalele ţinte ale unui sarcasm dezlănţuit sînt opacitatea, hărnicia, obedienţa, sadismul şi masochismul.

Este evident că autorul spectacolului îşi îndreaptă cel mal adesea privirea spre fosta RDG, dar umorul lui trece de aceste frontiere şi vizează un întreg. Pe peretele din fundul scenei (hală de uzină, sală de aşteptare, cămin–cantină), un ceas uriaş. Sub ornic, o inscripţie: „pentru ca timpul să nu stea pe loc". De-a lungul reprezentaţiei (care debutează cu

Scenă din Turnul de H. v. Hofmannsthal, Deutsches Theater, regia Thomas Langhoff

melodia festivă „Sus, jos, ura"), mereu alte litere ale îndemnului se desprind şi cad, fără ca cineva să se sinchisească. Cei unsprezece se spală înainte de masă şi după masă, se ridică şi se aşază ca la un ordin, înţepenesc în mahmureală şi tern. Ori îşi bat joc unii de alţii, rîd de aceleaşi glume grosolane, îşi pun piedică. Pe scurt, străbat un orar făcut din calapoade şi invariabilitate. Sînt fiinţe cu identitate ştearsă. Reduşi la ticuri de stereotipii. Nu se întreabă şi nu protestează. Cîntă. Cîntă, fireşte, în cor. De exemplu, o melodie de prin '60 intitulată „Mulţumesc". O laudă Domnului pentru tot ce au dobîndit pe pămînt: viaţa, dragostea, munca. Aşadar, senin, satisfacţie, recunoştinţă. Numai că mai marele uzinei sau al căminului–cantină, ori al sălii de aşteptare, exasperat de ceilalţi şi de el însuşi, impune refrenului (cu un amestec de amuzament şi cruzime) o tonalitate tot mai înaltă, pînă la falset şi ţipăt furios. Efectul comic e irezistibil. Dar nu-i singura sau principala modalitate a lui Christoph Marthaler de a-şi exprima punctul de vedere. Mixînd o frază dintr-un tango siropos de prin '30 cu alta, ofensivă, din „Deutschland über alles" ori alternînd cîteva măsuri din liedul lui Schubert „Moartea şi fata" cu primele note dintr-un imn hitlerist, el trece în revistă un repertoriu de disponibilităţi. Mişcarea scenică este minimală. De pildă, un fochist verifică temperatura, apoi deschide gura unui cazan şi atunci, o dată cu pocnetele focului, răsună viguros faimosul cîntec „mobilizator" din RDG: „Fraţi spre soare, spre libertate".

Pe scurt, Neisprăvitul european nu-i un simplu divertisment. Mai e nevoie să subliniez curajul acestei reprezentaţii pe cît de vesele, pe atît de îngrijorate?

Neliniştea caracterizează şi Turnul de Hugo von Hofmannsthal. Scrierea, puţin cunoscută, rareori jucată, totdeauna în montări calpe, este o poveste tragică. Lupta între două clanuri de interese. Unii deţin puterea, ceilalţi încearcă s-o obţină. Îi deosebeşte faptul că o parte din el se află în vîrful piramidei statale, iar alta pe treptele imediat următoare. Îi apropie pînă la perfecta similitudine cinismul, lipsa de scrupule. Din intriga (pe cît de întortocheată, pe atît de artificială) se reţine conflictul dintre cei hîrşiţi în ale politicii şi un tînăr care refuză să devină pion într-un joc din capul locului măsluit. Iar cînd tînărul (întruchipînd în ochii mulţimii integritatea) se va îndupleca totuşi să accepte funcţia supremă, legănîndu-se în iluzia că va reuşi să reînvie adevărul şi dreptatea, el va fi ucis. Îl vor omorî cei ce ştiu să profite de orele de entuziasm şi derută ale istoriei. Locul lui va fi luat de o sosie pe care masele euforice o aclamă fără a şti (deocamdată) că au fost trase pe sfoară.

În spectacol, Thomas Langhoff n-a reliefat doar această încărcătură de semnificaţii scoasă la suprafaţă – cum nota un cronicar – de experienţa contemporană. Regizorul a convertit tragedia în farsă. Mai totul este, în reprezentaţie, convenţie, faţadă, pantomimă. Exceptînd, fireşte, pofta de putere şi onoruri. Sub impulsul căreia se spionează, se unelteşte, acum te tîrîi, acum loveşti şi străbaţi dus – întors drumul de la jalnic la falnic. Dar o farsă care se încheie cu o interogaţie: asta este oare lumea? Şi dacă nu, unde este lumea? De altfel, Thomas Langhoff îşi mărturisea public scepticismul: „pînă şi cea mai tenace încordare a voinţei etice sfîrşeşte în anarhie, în haos. Iar schimbările nu schimbă nimic".

În acelaşi spirit polemic şi-a propus Frank Castorf să prezinte Regele Lear. Spectacolul începe în întuneric, pe jalea unui acordeon. Apoi, cînd lumina se aprinde şi pe scenă şi în sală, se aude prima replică: „Eclipsele de soare şi de lună din ultima vreme nu prevestesc nimic bun. Firea însăşi e vătămată, iubirea se răceşte, prieteniile se năruiesc, fraţii se ceartă şi se despart, răscoale în oraşe şi dihonii între provincii, în palate s-a culbărit trădarea, legătura dintre părinţi şi copii s-a frînt ".

Shakespeare nu-şi tăinuieşte însă stupefacţia constatînd că regizorul înfăţişează pe Gonerll şi Regan ca pe cele două Germanii, iar surorile, amîndouă bătrîne, obeze şi neghioabe, n-au altceva mai bun de făcut decît să spele şi să frece partea de regat pe care au moştenit-o, răţoindu-se una la alta. El îşi suspendă o clipă răsuflarea observînd că Lear aduce cu Honecker, iar Cordelia, după ce-şi deşartă (foarte sonor) udul în găleată, i-o întinde regelui Franţei. După care, desigur, Shakespeare părăseşte reprezentaţia. Şi dacă textul ne aminteşte cîteodată de autor, e ceva vindicativ şi melancolic în glasul său.

În cu totul alt ton a rescris scenic Leander Haussmann Romeo şi Julieta. Nici o aluzie la actualitatea politică. Pur şi simplu repovestirea liberă a fermecătoarei legende. Care este o laudă a vieţii, a bucuriei de a trăi, dar şi un recviem pentru cei ce pier răpuşi de prejudecăţi încăpăţînate, de certuri stupide, de superstiţii asasine. O legendă neuzată de vreme, neobosită de repetiţii şi pe care vrei s-o vezi şi s-o auzi iarăşi şi iarăşi.

Semiumbră. Reflectorul prinde în fascicolul său un mim care se dovedeşte un adevărat vrăjitor. El repune în acţiune feerla. Cu un gest cheamă cîntecul privighetorii. La un semn al său descoperim un decor de basm (trompe l'oeil intenţionat). Mai tîrziu, sub comanda lui, circularul care închipuie orizontul descinde şi ae întunecă. Scena de pînză, carton şi tiradă este poezie, culoare, exuberanţă, pe urmă zbucium şi vraişte, deznodămîntul tragic sunînd ca un verdict definitiv .

Două treimi din acest spectacol, care pune între ghilimele afectuoase şi ironice piesa, permiţîndu-şi comentarii scenice pline de neprevăzut şi de fantezie, sînt admirabile. Eşti cîştigat de originalitatea şi imaginaţia talentului regizoral. Iar puritatea iubirii dintre Romeo şi Julleta nu-l adumbrită, bunăoară, de faptul că eroii se caută şi se găsesc într-o senzualitate explozivă şi totuşi inocentă. După cum nu se diminuează nimic din emoţia sfîrşitului lui Mercutio, un dans orgiac al morţii, dureros, hilar, neghiob în ritmul celor mai noi cîntece din discoteci.

Şi probabil că m-aş fi lăsat cucerit de forţa şi de fantezia lui Leander Haussmann, de năstruşnicille, de gagurile rostogolindu-se în cascadă, de fulminantele episoade de luptă purtate cu săbii fosforescente din zori şi pînă în asfinţit, dacă spectacolul nu s-ar fi încheiat convenţional,

fără dramatism şi parcă obosit de propriile lui cutezanţe, capitulînd în edulcorare, în ciuda mimului-magician devenit moderator neputincios al unei dezbateri ireconciliabile.

După reprezentaţie, am reflectat la felul cum un regizor de treizeci de ani – al cărui nume făgăduieşte victorii artistice – întîmpină o scriere despre marile sentimente. Cît de strălucit izbuteşte să dea la iveală impetuozitatea, candoarea, cheful de joacă, nesăbuinţa vîrstei. Dar şi cît este de dezarmat, de vulnerabil cînd toate astea nu-s suficiente. M-am gîndit, de asemenea, că din spectacolele pe care le-am văzut doar Romeo şi Julieta izbutea să fugă de sub escorta imediatului.

Regele Lear la Volksbühne din Berlin, regia: Frank Castorf

*Într-un articol („Despre pagubele aduse literaturii de autorii ei") apărut în „Die Zeit" (13 februarie 1993), Fritz Raddatz ridică problema raporturilor dintre creaţie şi etică. Cum a fost posibil ca Heiner Müller (timp îndelungat şi frecvent) şi Christa Wolf (în anii '50 şi pentru puţină vreme) să întreţină relaţii cu poliţia secretă? Cunoscutul critic nu tăgăduieşte meritele unor piese de Heiner Müller (parabole despre tiranie şi minciună) care, de altfel, continuă să ţină afişul, fiind uneori selectate în marile festivaluri artistice. El preţuieşte opera Christei Wolf, „una din cele mai importante din cultura germană", socotind-o analiza profundă şi nemiloasă a tristeţii şi descurajării sub dominaţia comunistă. Christa T., Copilărie model sau Casandra sînt, după opinia sa, certe valori. Dar Fritz Raddatz se arată uluit de duplicitatea celor doi autori. Le cere explicaţii. Îi somează să se justifice. Christa Wolf îi răspunde, într-o emisiune pe micul ecran, că scurta ei colaborare cu autorităţile a fost urmarea unei înflăcărate şi oarbe convingeri: necesitatea de a sprijini ţara ameninţată. Cînd, imediat după aceea, şi-a dat seama cît de grav se înşelase, a rupt orice contact cu aparatul represiv şi, prin scrierile ei, i s-a împotrivit deschis, asumîndu-şi toate riscurile. Cît despre Heiner Müller, el susţine că raporturile sale cu Stasi au făcut parte din documentarea unui scriitor a cărui dramaturgie îi răscumpără ceea ce pare dubios în biografie. Argumentele Christei Wolf şi ale lui Heiner Müller sînt energic respinse de Fritz Raddatz, în numele moralei. Dar şi al literaturii. Care înseamnă un pact de încredere între cititor şi autor. Iar această alianţă a fost trădată. Un delict pentru care nu există absolvire. În discuţia dintre cei trei scriitori intervin (în acelaşi ziar) şi cîţiva cititori. „Desigur – remarcă unul din ei – nici un artist n-a fost silit să poarte convorbiri cu Stasi, dar Raddatz ar trebui să se întrebe cum s-ar fi comportat el dacă n-ar fi plecat oportun în Vest şi ar fi fost pus în faţa alternativei: un confortabil fotoliu de foiletonist sau o tristă carte pentru sertar". Alt cititor observă: „Mai întîi că atunci cînd Christa Wolf «conspira» cu poliţia secretă, ea credea sincer în comunism şi – independent de cum judecăm azi – atitudinea ei poate fi deplin înţeleasă. În al doilea rînd – şi asta-i esenţial – eroarea a fost îndreptată de însăşi Christa Wolf în anii lungi de opoziţie răspicată împotriva regimului din RDG".

Cîteva luni mai tîrziu, marele romancier Stefan Heym – sărbătorit la 80 de ani – este întrebat la televiziune de criticul Marcel Reich-Ranitzki dacă, scriind într-o societate opresivă, nu l-a oferit acesteia o cauţiune morală. Heym ripostează ferm: a cere unui artist să tacă în faţa ororii este nu numai o pretenţie aberantă, dar şi o condamnare a unora din rosturile culturii. Ce s-ar fi întîmplat cu arta şi literatura dacă ele ar fi amuţit ori de cîte ori s-a instaurat despotismul? Pe de altă parte, e cu putinţă să uiţi presiunile şi supravegherea la care au fost supuşi scriitorii în ţările comuniste? Spre exemplificare, Heym produce probe: fotografii ale microfoanelor care-i înţesau casa, fotografii din arhiva Stasi ale fiecăreia din paginile cărţilor pe care le-a scris (menajera sa era căpitan în poliţia secretă). Ar trebui cercetate mai degrabă – conchide el – temeiurile subterane ale acestei culpabilizări colective.

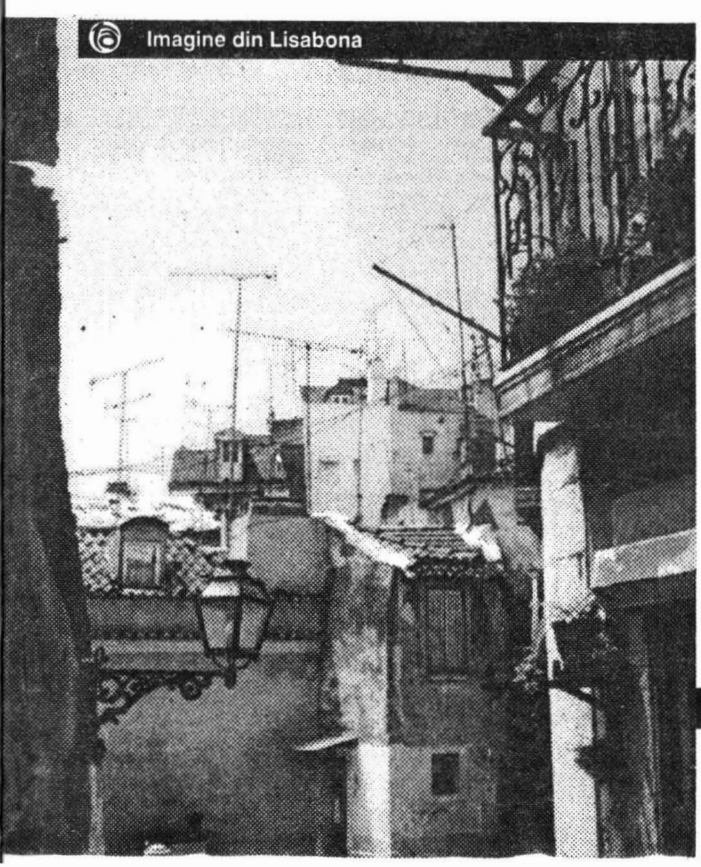
B. ELVIN

FABULOSO

Situată pe malul drept, nordic, al estuarului fluviului Tago (Rio Tejo), amplu cît o mare, Lisabona e străbătută de o axă de mari bulevarde, aproximativ perpendiculară pe țărm, ce secționează orașul în două. Venind dinspre aeroportul situat în extremitatea estică a orașului și mergînd spre „centrul" din apropierea apei, străbați un traseu care e, totodată, traiectoria simbolică a unei evoluții culturale, într-o cronologie inversă. Estul, recent, e populat de blocuri impersonale, de clădiri administrative construite după ultimele mode arhitectonice. Peisajul poate aparține oricărui oraș al Europei, deși, poate, în nici o altă capitală occidentală n-am văzut atîtea construcții noi, remarcabile prin originalitate și îndrăzneală, rezultat se pare, al unor masive investiții ale Comunității Europene căreia Portugalia i s-a integrat nu de mult. Zona centrală, construită după 1755, anul cutremurului devastator care a distrus două treimi ale orașului, se datorează spiritului întreprinzător al Marchizului de Pombál, prim-ministru și edil de excepție, de numele căruia se leagă cîteva din locurile emblematice ale Lisabonei de azi: Piața Dom Pedro IV, cunoscută mai ales sub numele de Rossio, Rua Augusta, Rua do Carmo, Praça do Comércio și întreaga zonă a „orașului de joc"-Baixa. Și mai spre vest, între Castelul Sant Jorge, reședință a regilor portughezi timp de trei secole, și malul fluviului, se desfășoară, pe pantele uneia dintre cele șapte coline ale Lisabonei, faimosul Bairro do Castelo sau Alfama, cartier istoric, creuzet al cîtorva civilizații ce s-au amestecat pe pămîntul Portugaliei, „concentrat" de Europă și Orient, esență de Lisabonă... Iar spre Ocean, Turnul Belém, edificat în 1515, închide între zidurile lui amintirea celei mai glorioase epoci din istoria Portugaliei, cînd caravelele lusitane brăzdau, primele, drumurile maritime spre Indii, Extremul Orient și Brazilia...

Orgoliul de navigatori se simte și azi în stilul și prestanța portughezilor „pur-sînge", toți descendenți ai lui Vasco da Gama. Aterizam la Lisabona cu un bagaj cultural relativ sărac. Cunoșteam „teoria ariilor lingvistice laterale" ce unește limbile noastre într-un destin comun de izolare față de latina-mamă. M-a intrigat, de aceea, cît de greu înțelegeam portugheza vorbită, masiv infiltrată fonetic de dialectele arabe, sunînd gutural și scrîșnit.

Știam de Fundația Gulbenkian și, în prima zi liberă (unica, de altfel), pe o ploaie torențială, am vizitat colecția de artă a Fundației ce-și merită cu prisosință renumele select.


© Imagine din Lisabona

Știam de fadó-uri, dar pe Amalia Rodrigues am ascultat-o doar la Brașov, cu ani în urmă...

Am aflat, însă, multe, în cele opt zile petrecute la Lisabona, cu ocazia turneului Teatrului Național din București, invitat să prezinte spectacolul O trilogie antică la cea de-a treia ediție a Festivalului Internațional de Teatru, F.I.T. '93.

„Moment de vîrf al vieții culturale portugheze", F.I.T. reprezintă cea mai elocventă dovadă a interesului pentru teatru, născut în Portugalia relativ recent. În țara lui Gil Vicente nu se prea poate vorbi de o solidă „tradiție" teatrală. Cu atît mai meritorie este inițiativa organizării unui Festival Internațional de Teatru, menit să dinamizeze pe de o parte realitatea teatrală cotidiană portugheză, iar pe de alta, să recupereze diverse spații culturale și idei novatoare, dezvoltînd gustul publicului prin prezentarea unor producții internaționale la care, în mod normal, acesta n-ar avea acces. Ediția din 1991 l-a avut ca oaspeți pe Ingmar Bergman, Mathias Langhoff, Iuri Liubimov, Jerôme Deschamps. În 1992 aplauzele au răsunat la spectacole prezentate de Schaubühne din Berlin, Wooster Group sau La Volière Dromesko. Ediția din acest an a întrunit trupe din Brazilia, („Grupo Macunaíma" din São Paulo, cu spectacolul Trono de Sangue, versiune sud-americană a Macbeth-ului shakespearian), Germania (Hebbel Theater cu celebra actriță Edith Clever), Rusia (Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg, cu spectacolul Gaudeamus în regia lui Lev Dodin), Anglia (cu Salomeea de Oscar Wilde în regia și interpretarea trupei lui Steven Berkoff).

În acest context, Trilogia antică a Naționalului bucureștean, prezentată într-un spațiu de joc magnific – Convento do Beato, veche mănăstire restaurată și utilizată pentru găzduirea unor manifestări culturale de excepție (ne-a precedat Peter Brook cu spectacolul Pélléas și Mélisande) - a „copleșit" publicul, din ce în ce mai numeros, care a participat la cele cinci reprezentații desfășurate în intervalul 6-10 mai 1993. „Nici un spectator n-a simțit trecerea timpului, atît de puternică este magia acestei Trilogii - observa „Correio da Manha". „Trilogia antică a Teatrului Național din București, ce poate fi văzută la Covento do Beato din Lisabona este cea mai răsunătoare propunere a F.I.T. '93..." scrie Manuel João Gomes în „Publico" (8 mai 1993). „Minutele neîntrerupte de aplauze de la finalul Troienelor ar fi suficiente pentru a caracteriza spectacolul apoteotic pe care TNB l-a prezentat la Covento do Beato... La finalul celor 4 ore de spectacol aplauzele s-au dublat în intensitate și durată, însoțite de manifestări entuziaste și numeroase «bravo»-uri care au obligat întreaga trupă să revină de mai multe ori în spațiul de joc.(...) Recurgînd la elemente primitive ca focul, pămîntul, apa, acompaniată de un cantic aproape liturgic care ne învăluie permanent, O trilogie antică este, într-adevăr, un spectacol ieșit din comun" – consemnează criticul Miguel Crespo în „Correio da manha".

În pauză, la lumina luminărilor amplasate în firidele de piatră și pe sub bolțile majestuoase ale logiilor mănăstirii, printre clinchetele paharelor de șampanie se auzea frecvent, rupînd zumzetul obișnuit al spectatorilor, exclamația „fabulosol".

Antonio Lagarto, directorul F.I.T., evident fericit de succesul Trilogiei (pe care o vizionase la București, în ianuarie 1993, în vederea posibilei selecționări pentru festival) avea să declare că prezența la Lisabona doar a Trilogiei antice ar fi fost suficientă pentru a justifica existența acestui Festival! Idee reluată și în cronica sintetică apărută în cotidianul „Diario de noticias" din 18 mai, sub semnătura lui Fernando Midões: „Există momente în care simțim că

vorbele nu sînt de ajuns, nereuşind să transmită ceea ce dorim. Acest lucru se întîmplă cînd sîntem surprinşi de excepţional. Astfel putem califica Trilogia antică, spectacolul lui Andrei Şerban...

O trilogie antică, doar prin ea, justifică existenţa Festivalului Internaţional de Teatru '93, confirmîndu-se, fără îndoială, ca unul din cele mai bune spectacole pe care Lisabona le-a văzut de-a lungul a mulţi ani.(...)

O trilogie antică este o creaţie născută din adîncurile sufletului şi din străfundurile pămîntului. Absolut. De o frumuseţe inegalabilă. Dintre toate amănuntele, nu ştim ce să admirăm mai întîi în acest spectacol tulburător care captivează spectatorul timp de aproape patru ore, făcîndu-l să uite de timp.(...)

...nu vreau să omit frumuseţea plastică a spectacolului şi lucrul strălucit şi ultracreativ al actorilor, accentele fericit alese - întotdeauna semnificative, întotdeauna altele-, buna adaptare la spaţiile disponibile, energia ce traversează toată această minunăţie românească.

Mulţumim, România. Mulţumim, Andrei Şerban. Mulţumim, oameni ai Teatrului Naţional din Bucureşti."

Turneul Teatrului Naţional din Bucureşti la Lisabona s-a desfăşurat sub semnul unui ritm extenuant de existenţă: în opt zile au avut loc cinci reprezentaţii de cîte 4 ore, o zi-lumină de repetiţii generale, cu filmări pentru televiziune, şedinţe de fotografii şi interviuri, două după-amieze de exerciţii – antrenament (workshop) cu Andrei Şerban, împreună cu colegi actori portughezi. Decalajul orar a impus interpreţilor un efort suplimentar de acomodare, deloc uşor, al ritmului lor biologic, spectacolele începînd aici la ora 21.30 (ora Bucureştiului) şi terminîndu-se cu mult după miezul nopţii.

Lisabona reprezintă cea de-a opta ieşire în lume din ultimii trei ani a Trilogiei de la TNB a lui Andrei Şerban. Şi aici, succesul imens, desigur altfel colorat afectiv, a constituit o dovadă a limbajului extraordinar de viu al unui teatru care poate „trece rampa" către sufletele spectatorilor de pe toate meridianele lumii. Pentru noi, cei care avem, din cînd în cînd, privilegiul de a ne bucura pe viu de aceste succese, privirile pline de admiraţie, aplauzele, ovaţiile şi lacrimile de emoţie ale spectatorilor vorbind o altă limbă, dar înţelegîndu-ne perfect spectacolul, reprezintă acea atît de necesară gură de oxigen care ne dă puterea de a merge mai departe, confirmîndu-ne că efortul merită...

Reproduc, în loc de final, cîteva rînduri trimise lui Andrei Şerban la Bucureşti de către una din actriţele portugheze participante la workshop-ul de la Lisabona, doritoare să vină să lucreze cu el la Bucureşti: „Ar fi posibil să primiţi o actriţă portugheză la Bucureşti? Ştiu că nu e o cerere obişnuită. Să încerc să vă explic motivul. La workshop, simplitatea şi totodată dificultatea exerciţiilor m-a făcut să mă simt foarte fericită. Trilogia a constituit pentru mine o revelaţie cu privire la ce fel de energie poate transmite un spectacol. A fost pentru prima dată cînd am văzut - într-un spectacol - un asemenea BINE. Eu am ales Teatrul pentru că ştiu ce lucru extraordinar înseamnă el. Teatrul dumneavoastră atinge măreţia.(...)

De asemenea, mi-au plăcut foarte mult actorii români. Cred că sînt actori excepţionali şi oameni de o calitate umană neobişnuită, pe care nu-l prea întîlneşti în «mediul» teatral. I-am cunoscut. Sînt persoane, nu «personaje».(...)

Vă mulţumesc foarte mult pentru Teatrul vostru. El sfinţeşte. Aştept răspuns de la dumneavoastră. Cu cele mai bune gînduri, Lúcia Sigalho".

ADRIANA POPESCU

EL REY SE MUERE

O conferinţă de presă cu un ritm tot atît de viu ca o corrida a oferit unor reprezentanţi ai presei (roşi de curiozităţi exotice şi poate de invidia inaccesibilelor drumuri extraeuropene) datele unui periplu: Turneul Teatrului „C. I. Nottara" la Festivalul Mondial Teatrul Naţiunilor – în Chile, Argentina şi Uruguay. Spectacolul prezentat, Regele moare de Eugen Ionescu, în regia lui Dominic Dembinski, a fost primit de un public care s-a manifestat nu circumspect sau binevoitor, ci de-a dreptul exploziv. Nici spectatorii, nici criticii nu au dezminţit exuberantul temperament latin, atît de depărtat de nota academismelor greoaie. În „La Prensa Argentina", Ana Seoane scria: „Începînd din acest moment, sinonimul cel mai fidel pentru a ne aminti de cel mai bun teatru român este Teatrul «Nottara»". Iar în „El Dra" din Montevideo se consemnează: „Această vizită (a Teatrului „Nottara") constituie un eveniment select pentru iubitorii de teatru şi posibilitatea de a vedea cel mai bun teatru din lume". O cronică mai echilibrată din acelaşi jurnal pune în evidenţă „deosebita sensibilitate a actorilor", „capacitatea lor de a se identifica pînă la obsesie cu personajul, obţinîndu-se o strălucire cu adevărat modernă".

Excelenta traducere în limba spaniolă a piesei lui Eugen Ionescu, lucrarea atentă asupra rostirii, a frazării – exigent realizate de Tudora Şandru-Olteanu – au mediat contactul cu spectatorii sud-americani. La Santiago de Chile, Rancagua, la Buenos Aires, Montevideo şi Paysandù venirea Teatrului „Nottara" a sporit atmosfera de sărbătoare a oraşelor. Eternul carnaval stradal şi-a încetinit pentru un timp zbenguiala pentru a lăsa o vreme de linişte şi de ascultare. Ionescu este jucat în capitalele pampasului de trupe locale, dar interpretarea românilor, reflectată într-un joc de faţete ale latinităţii, a constituit o surpriză, receptată ca „un miracol".

Remarcabilă a fost campania publicitară care nu s-a limitat la convenţionale prezentări ale spectacolului. Zeci de amănunte despre trupa Teatrului „Nottara", despre spectacole anterioare, despre piesă şi autorul ei au instalat o atmosferă fericită, de bun augur pentru un turneu al „descălecătorilor" (expresie de orgoliu a directorului V. E. Maşek). Interesul foarte marcat al ambasadelor româneşti pentru turneu constituie într-un anume sens o „premieră diplomatică".

O călătorie, de data aceasta, „în familie", la Paris (începînd cu 24 iunie), a făcut să se audă iar severele sonorităţi hispanice în tiparul replicilor din Regele moare (El rey se muere). S-a jucat (în română) şi Scapino de Molière.

Nostalgia străzilor argentiniene „care nu dorm niciodată" va spori bagajul de melancolii al artiştilor români.

ADINA BARDAŞ

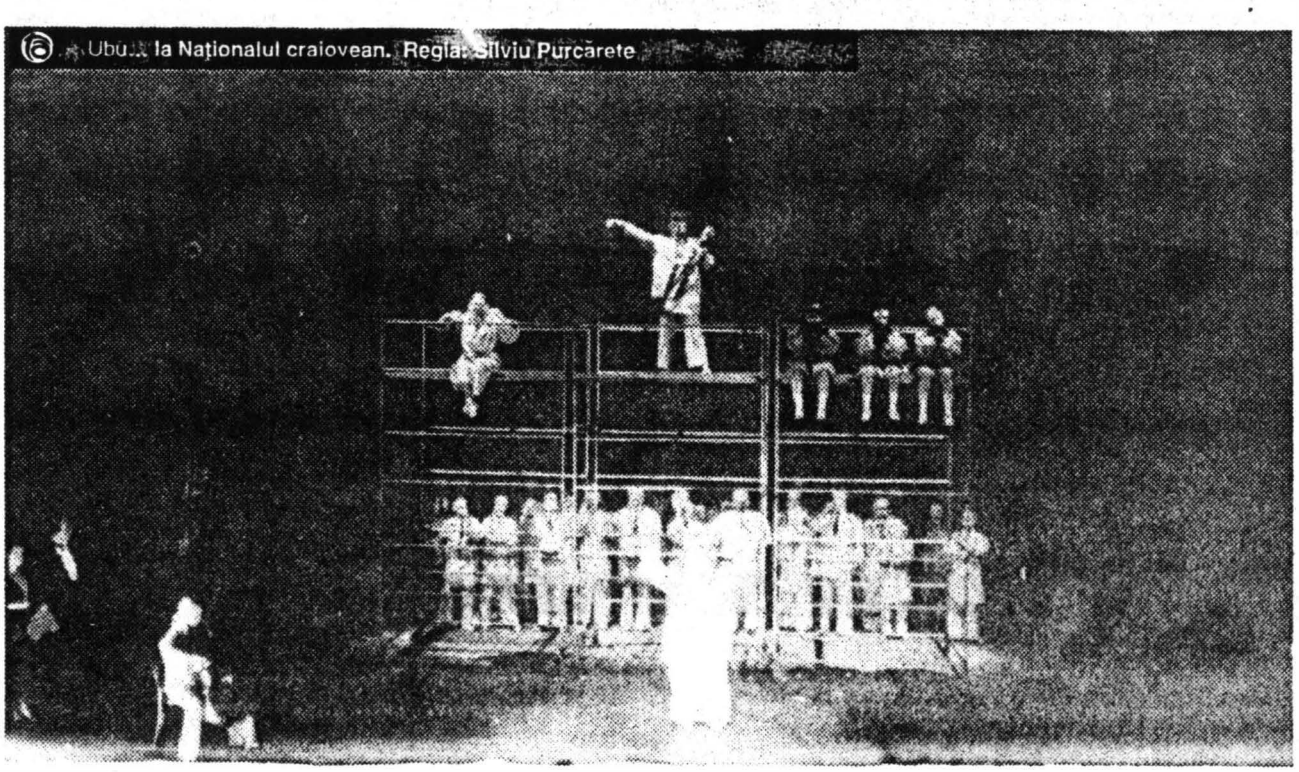
SPINII COROANEI

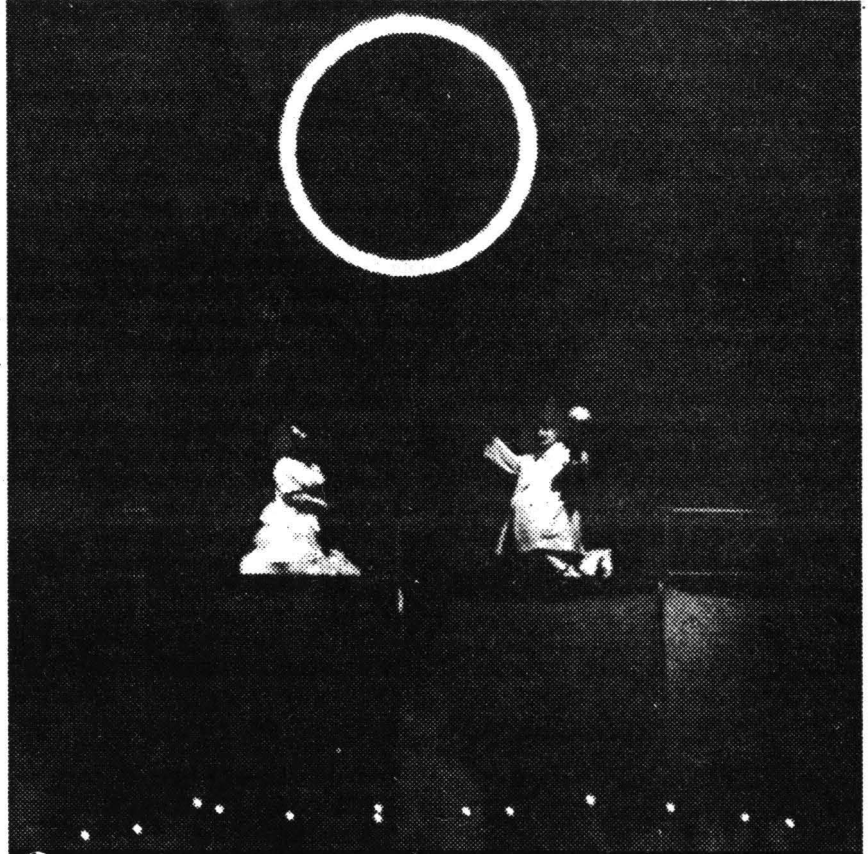
Cînd domnul Emil Boroghină, directorul Teatrului Naţional din Craiova, mi-a telefonat la redacţie ca să mă întrebe dacă aş dori să însoţesc trupa la festivalurile de la Amsterdam şi Viena, am rămas, mărturisesc, foarte surprinsă. Un teatru care, avînd un loc liber în „schema de turneu", oferă acel loc nu cumnatei scenografului ori nepotului de soră al cabinierei, ci unui critic, fără ca acesta să fie măcar „omul de casă" al respectivului teatru, este, pe dulcile noastre plaiuri, un adevărat miracol. Dar, cum Naţionalul craiovean şi al său director prezintă şi alte trăsături miraculoase, poate că faptul trebuie socotit, în context, doar normal.

*Aşadar, Teatrul Naţional din Craiova a fost invitat la Holland Festival cu **Ubu Rex cu scene din Macbeth** de Jarry/Shakespeare şi la Wiener Festwochen cu **Fedra** după Euripide şi Seneca, ambele în regia lui Silviu Purcărete, regizorul român cel mai bine cotat, pare-se, la ora actuală în Europa, datorită în special (cum reieşea din prezentările incluse în materialele publicistice ale celor două festivaluri) Premiului Criticii obţinut în 1991, la Edinburgh, de Ubu.... Nu mai puţin, aş adăuga, datorită uluitoarei munci de impresariat a directorului Boroghină, pe care l-am văzut „desfăşurîndu-se" fără odihnă timp de zece zile, cît a durat turneul. Dar s-o luăm cronologic.*

Am aterizat, pe 2 iunie, la Amsterdam sub un cer neliniştitor, de o stranie luminozitate cenuşie, pe care o regăseşti, îndulcită, în peisajele lui Ruysdael şi, agravată, în compoziţiile olandeze ale lui Van Gogh. Încă de pe aeroport, gazdele pentru „partea română", Caroline van Gastel, directoare de producţie, şi Marike Docter, translatoare, înmînează fiecăruia cîte o foaie redactată, foarte curtenitor, într-o românească aproape ireproşabilă şi conţinînd programul sejurului nostru, plus o sumă de informaţii utile. Aflu de aici, de pildă, că „o masă (la restaurant) costă aproximativ 25-30 de guldeni"; din revista-program a festivalului voi afla, mai tîrziu, că un bilet de teatru costă în medie cam tot atît, putînd ajunge, „în jos", pînă la 13,50 guldeni şi „în sus", pînă la 100 de guldeni; din contactul nemijlocit cu realitatea voi afla, şi mai tîrziu, că o pereche de pantofi „normali" costă în jur de 60 (mă abţin să fac vreo comparaţie cu preţurile – şi nu numai – de la noi). Instalaţi într-un elegant autobuz „cu etaj", străbatem oraşul; doar la periferie poţi vedea cîteva blocuri care, minus mizeria, seamănă cu ale noastre; în rest – case cu cel mult trei caturi, diferenţiate numai prin culoarea tencuielii, altminteri, ca arhitectură, identice (sau aşa mi se par mie). Nici una nu are balcoane (din cauza climei umede), toate, în schimb, au fixat sus, aproape de acoperişul în două ape, un cîrlig solid de scripete, destinat, după cum ni se va explica mai tîrziu, ridicării mobilei la etaj, căci scările interioare sînt prea înguste. De ce? Pentru că în secolul 17, cînd au fost înălţate cele mai multe clădiri din Amsterdam, impozitele se percepeau în funcţie de lăţimea faţadei, drept care proprietarii, în majoritate negustori (deci inventivi), se întreceau în a-şi construi case cît mai „subţiri": cea mai îngustă clădire din Amsterdam – şi unul dintre punctele de atracţie turistică – are, pe orizontală, dimensiunea unei ferestre. Cît ajungem şi ne luăm în primire camerele, începe să plouă, îndesat şi pătrunzător; din fericire, Stadschouwburg (Teatrul Municipal) e doar la vreo cinci minute distanţă de hotel şi la Amsterdam, ca şi în alte oraşe „de peste hotare", ploaia doar te udă, nu te şi murdăreşte. Dar, pînă ia primul spectacol al „alor noştri", merg să văd, prin bunăvoinţa organizatorilor, o reprezentaţie ce figurează în secţiunea de dans a festivalului: **Stepping Stones** (Pietre umblătoare), cu Nederlands Dans Theater, condus de coregraful şi balerinul Jiři Kylián, nume destul de răsunător al dansului contemporan, mie însă necunoscut. Cum nu mă prea pricep în domeniu, nu pot spune decît că totul mi s-a părut foarte elaborat şi foarte rece: pe muzică de John Cage şi Anton Webern, balerinii – toţi, cu vizibil şi solid antrenament în dansul clasic – execută un misterios ritual cinetic, inspirat, ne lămureşte programul, din experienţa lui Kylián printre aborigenii australieni. Posibil... Mai interesantă mi se pare sala: Teatrul Muzical (Het Muziektheater) este un amfiteatru imens, ameţitor de înalt, oferind din orice punct (locul meu e foarte sus şi lateral) o perfectă vizibilitate asupra scenei vaste şi – bineînţeles! – impecabil dotate.

Cum spuneam, Holland Festival are mai multe secţiuni: teatru, muzică, dans, film. Anul acesta accentul pare să cadă pe muzică. Într-o scurtă introducere publicată în program, Jan van Vlijmen, directorul festivalului, expune cele cinci teme principale ale ediţiei: o retrospectivă a creaţiei coregrafice a belgiencei Anne Teresa de Keersmaeker, personalitatea regizoraiă a lui Thomas Langhoff, directorul Teatrului German (Deutsches


Ubu... la Naţionalul craiovean. Regia: Silviu Purcărete



Moment din Ubu... cu Valer Dellakeza şi Ilie Gheorghe

Theater) din Berlin, noua lucrare, Antigona, a compozitorului olandez Ton de Leeuw, muzica americană modernă şi, în fine, „una dintre cele mai surprinzătoare personalităţi ale muzicii contemporane", polonezul Henryk Górecki, cu cîteva lucrări simfonice în primă audiţie în Olanda. Programarea acestor momente-cheie nu mi-ar permite accesul decît la unul singur – The Cave (Peştera), insolit spectacol de teatru-muzică creat de americanul Steve Reich, în regia lui Beryl Korot. Subiectul – peştera din apropiere de Hebron în care, conform legendei, e înmormîntat Abraham (Ibrahim, pentru musulmani), a devenit concomitent, pentru evrei şi arabi, loc de pelerinaj şi de sîngeroase dispute – este expus scenic printr-un original mixaj de imagini documentare filmate video, de sunet şi lumină şi de muzică „live". Din păcate, am luat cunoştinţă de toate acestea doar din materialele scrise. Reprezentaţia avea loc într-o sală din apropierea Gării Centrale. Am pornit voinicește într-acolo, pe jos, cu harta oraşului în mînă – părea foarte simplu de ajuns. Nu era. Din douăsprezece persoane oprite, pe drum, pentru consultaţii, opt s-au dovedit a fi străini; dintre cei patru localnici, unul singur (evident, ultimul) avea idee unde vine clădirea. Spectacolul începuse, aşa că n-am mai intrat. Hotărîtă să profit măcar de „spectacolul străzii", am apucat-o, la întîmplare, peste unul dintre sutele de poduri din Amsterdam, către o biserică ce părea pitoresc dărăpănată, lucru ciudat într-un oraş aproape nefiresc de îngrijit. Mergînd cu ochii pe sus, nu mi-am dat seama că trecătorii se răriseră şi că strada devenea tot mai murdară pe măsură ce înaintam. Privind în jur, am realizat că mă aflu pe un soi de ulicioară; pe ambele părţi, sex-shop-uri – dar nu elegante şi discrete, cum văzusem în plin centrul Amsterdamului (port important al Europei!), ci întunecoase şi promiscue; pe lîngă zidurile scorojite (nici pomeneală de faimoasele vitrine cu „fete"), indivizi cu figuri patibulare sau agresiv-abulice (legislaţia olandeză e foarte liberală în privinţa comerţului cu droguri). Toţi erau negri – fosta putere colonială beneficiază azi nu numai de calităţile sportive ale vechilor supuşi, dar şi de şomajul lor şi delincvenţa aferentă. Nimerisem fără să ştiu în „oraşul interzis", în cartierul bordelurilor şi al traficanţilor, nu însă acela în care turiştii curioşi vin să caşte gura şi să facă poze cu sentimentul reconfortant al descinderii într-o lume interlopă bine temperată, ci acela unde nici băştinaşii nu se încumetă, ziua în amiaza-mare, să calce. Nu îndrăzneam nici să mă opresc, nici să mă întorc din drum; ca într-un coşmar, mergeam mereu înainte, deşi îmi dădeam seama, chiar fără să cunosc zona, că mă afund în hăţişul străzilor; indivizii deveneau obraznici, fluierau, strigau după mine. Providenţa mi-a scos în cale doi poliţişti care flancau un ins jerpelit; vizibil intrigaţi, m-au sfătuit imperativ să nu mai umblu pe-acolo şi mi-au indicat o stradă, prin comparaţie, mai sigură. La nici patru sute de metri distanţă, dincolo de „linia roşie", oamenii se plimbau, liniştiţi, copiii se jucau, zgomotoşi... A fost cel mai palpitant spectacol la care am participat...

Secţiunea de teatru a festivalului cuprindea doar cinci montări: trei de la Deutsches Theater, dintre care două – **Ulciorul sfărîmat** de Kleist şi **O lună la ţară** de Turgheniev – în regia lui Langhoff, apoi **Gîlceviile din Chioggia** de Goldoni la Piccolo Teatro din Milano în regia lui Giorgio Strehler şi **Ubu** (ordinea fiind, de fapt, inversă). În ziua „noastră", s-a îndreptat şi vremea. Teatrul Municipal e o clădire nu prea înaltă, dar masivă şi vag barocă, precum orice teatru ce se respectă. În piaţa alăturată, mereu plină de lume, se produc zilnic tot felul de artişti „liberi": dansatori pe picioroange, muzicanţi, pictori „la minut". Sala teatrului e medie – vreo 300 de locuri. În prima seară, cam toate sînt ocupate. Textul, tradus în olandeză, poate fi citit pe un mic ecran plasat deasupra scenei, soluţie nu prea comodă, totuşi eficientă. Deşi – surprinzător – n-am văzut spectacolul în ţară, urmăresc mai ales reacţiile publicului. În general pare atent, interesat, sensibil însă în special la aluziile satirice privind regalitatea; ca la noi, cînd se rosteşte pe scenă vorba „preşedinte" – nimeni nu e mulţumit cu ce are! Lungimea reprezentaţiei (trei ore) îi mai sperie pe unii; dar cei rămaşi – majoritatea – aplaudă cu entuziasm la final, se aud şi aclamaţii, ba chiar şi fluieraturi (de încîntare). Doi oameni de teatru olandezi cu care stau de vorbă după aceea (motiv din care am ratat dialogul regizorului Silviu Purcărete cu spectatorii) apreciază primirea din partea publicului ca foarte bună; ei personal au rezerve: spectacolul e frumos, dar prea demonstrativ, prea gălăgios, iar actorii nu se prea „văd", fiind acoperiţi de mizanscenă; important e însă că un teatru din România a venit în Olanda, ar trebui să vină şi altele. De acord.

A doua seară, sala este mai goală, dar şi mai „caldă"; majoritatea spectatorilor sînt români. Oricum, oficialii festivalului au un aer mulţumit: turneul craiovean a fost un succes. Îmi vine în minte memorabila exclamaţie a unui cronicar sportiv cînd, acum mulţi ani, România a făcut 1-0 cu Italia la fotbal, „Dacii i-au învins pe romani!" şi o parafrazez cu simpatie: „Republica a bătut monarhia!".

În ziua următoare, 6 iunie, plecăm spre Viena.

ALICE GEORGESCU

DIALOGURI SECUNDE

Andrei Cornea: „Trebuie să ne punem în criză“

■ **Recunoaşteţi teatrului calitatea de martor?**

□ Firește. În primul rînd, ca în orice artă, în teatru se regăsește, într-o formă sublimată, toată mizeria și noblețea noastră, tot gunoiul și elevata frumusețe. În al doilea rînd, în teatrul contemporan, mai mult decît în formele clasice, găsim noul, reflexul evenimentelor politice ale zilei. Astfel, revenim probabil la ceea ce era cîndva comedia attică, la Aristofan.

■ **E un martor pasiv sau poate disloca obişnuinţe, segmente vegetative ale existenţei?**

□ Am îndoieli în legătură cu posibilitatea de a schimba foarte mult o situație prin artă. Teatrul se adresează unei elite, care oricum e în avans față de cel a căror sensibilitate și receptivitate reacționează doar la știri de senzație. Spre deosebire de ceea ce se întîmpla în antichitate, teatrul nu se mai înscrie într-o sărbătoare, nu mai e un fenomen vast. Totuși el poate pune probleme, poate crea polemici sau chiar evenimente care, prin reverberațiile lor, să influențeze mișcarea ideilor.

■ **Poate crea un context de interogaţii?**

□ Uneori. Cred că atunci cînd se montează un text clasic, întrebările se referă la limitele interpretării, la inovațiile scenice, la forța și motivația actualizării. „Ce corespondențe și ce rezonanțe se nasc din recitirea lui Cehov sau Ibsen?“ Ați văzut ce spectacol a făcut Andrei Șerban. Dintr-un punct de vedere foarte riguros și ținut în limitele obiectivității științifice, **Trilogia antică** poate părea șocantă. Dar ea ne stîrnește să găsim un filon dionisiac al tragediei antice, pe care montările tradiționale îl pierduseră.

■ **Ce dimensiune are simţul tragicului în contemporaneitate?**

□ Nu cred că noi trăim într-un orizont al tragicului. Doar dacă am fi zădărnicîți de o dramă a destinului ne-am putea situa într-o astfel de zare. Omul ar trebui să se confrunte cu un destin asumat, într-un fel, de colectivitate, destin pe care să-l forțeze, împotriva căruia să se ridice, inutil însă. Sau ar trebui să existe două voințe indestructibile, și una și alta valabile în felul lor, amîndouă avînd justificări serioase, solide, profunde în ceea ce fac (tipul de relație Antigona – Creon). Închipuiți-vă cine e Creon în societatea noastră sau în țările est-europene: un tiran oarecare, dintre cei pe care i-am cunoscut așa de bine? Greu de spus, greu de admis. Care-i sînt justificările? Care-i e statura? Pe cine putem identifica în Creon?... Chiar dacă putem găsi o Antigona...

■ **Tragicul e resimţit în stări de criză...**

□ Teatrul trece mai bine prin această situație decît alte genuri. Au fost spectacole bune, e o deschidere, există un schimb de oameni, un circuit al experimentului teatral. Mijloacele materiale sînt precare, dar nu numai în teatru, ci și în producția de carte bună sau în jurnalistica mai serioasă. Dar nu asta e tragic, chiar dacă ne poate face să plîngem.

■ **Eugen Ionescu spunea: „Fără criză, fără ameninţarea morţii, nu există decît moartea“.**

□ Cred că prea ne temem și ne agităm cînd ne declarăm în criză. Nu mă refer acum la criza economică sau politică. E fără îndoială o criză a culturii și e bine că e, pentru că se schimbă un sistem de valori, se repun în cauză niște criterii. Ele afectează și teatrul. Dacă n-ar fi criză, dacă n-ar exista această confruntare poate am trăi mai bine, adică mai liniștit. Dar nu am fi noi înșine. Condiția omului modern european este cea a neliniștii, a unei febre continue. Nu are posibilitatea să afle repausul societăților tradiționale sau orientale. Pentru civilizația europeană repausul ar însemna abandonarea propriei esențe. Întotdeauna o cultură (și cea a antichității, și cea renascentistă) a fost cu atît mai productivă cu cît s-a pus mai mult în discuție. S-au pus în discuție miturile, apoi noile mituri (cele ale științificității, formulate de exemplu în secolul XX). Deci trebuie să ne punem în criză. Nu e mai puțin adevărat că trebuie să găsim niște soluții, nu definitive și irevocabile, ci provizorii, de îmblînzire a crizei, de apropriere a ei.

■ **Societatea noastră a fost deseori pusă în relaţie cu un autor al deriziunii, Caragiale. E singura afinitate a acestui loc şi a acestui timp?**

□ Cred că dacă recitim marea tradiție teatrală, tot la Shakespeare ne întoarcem. Multe personaje de azi se regăsesc acolo. În ceea ce-l privește pe Caragiale, el nu e numai un autor al deriziunii. E oglinda noastră care puțin deformează, strîmbă, dar nu împotriva sensului. Ea intensifică ceea ce e de fapt în caracterul nostru și în obișnuințele noastre. Caragiale le-a fost nesuferit unor inși, inclusiv celor care au făcut politica culturală și care o mai fac și azi (vezi scandalul de la Televiziune). Sigur, uneori se accentuează la Caragiale sentimentul unui comic imediat, local, greu de înțeles în altă parte. Dar asta nu-l face mai puțin important pentru noi.

■ **Credeţi că prin teatru se poate declanşa o „presimţire a viitorului“?**

□ Întotdeauna, o capodoperă declanșează, cînd apare, un succes sau un scandal. După trecerea timpului, vin criticii și spun că acolo se simțea o nouă epocă, de care atunci, la vremea reprezentării, nimeni nu-și dădea seama. În orice operă genială există ceva care depășește momentul. Nu știu dacă e vorba de anticiparea viitorului sau de faptul că arta se află într-un prezent continuu, trece dincolo de prezentul fluctuant, imanent al trăirilor noastre cotidiene, ajungînd acolo unde există în lucruri un sîmbure de eternitate. Și atunci opera ajunge contemporană cu oricine.

ADINA BARDAŞ

COMUNICAŢII

Comitetul Comunicaţiilor, care îşi propune să studieze şi să medieze relaţiile teatrului cu lumea în afara spectacolului, şi-a început sesiunea münchenează printr-un seminar cu tema „Lumea în schimbare – o nouă provocare pentru teatru şi publicaţiile de teatru", condus de delegatul german Wolfgang Ruf. Informările prezentate de Malgorzata Semil (Polonia), Ramendu Majumdar (Bangladesh) şi James Leverett (SUA), precum şi unele intervenţii din Chile sau Marea Britanie, ca şi a subsemnatei, au relevat substanţialele asemănări ale situaţiilor existente în ţări aflate în tranziţie politică şi economică, dar şi diversitatea situaţiilor din alte ţări, în care, în condiţii deosebite, teatrul se află la fel de direct influenţat de stările şi procesele socio-politice. Dacă în Polonia, de pildă, teatrul este în căutarea unei redefiniri a propriei identităţi, în Bangiadesh el e chemat limpede să contribuie la educarea oamenilor, în India i se cere să lupte împotriva intoleranţei religioase, dublată acum de Intoleranţa etnică. În America, dominanta teatrului de divertisment promovat pe Broadway este contracarată de dezvoltarea mişcării teatrelor regionale, care însă au a lupta cu presiunea mass-media şi cu dificultăţile economice. Dependenţa teatrului, ca şi a publicaţiilor de teatru, de problemele economice a fost unanim reievată.

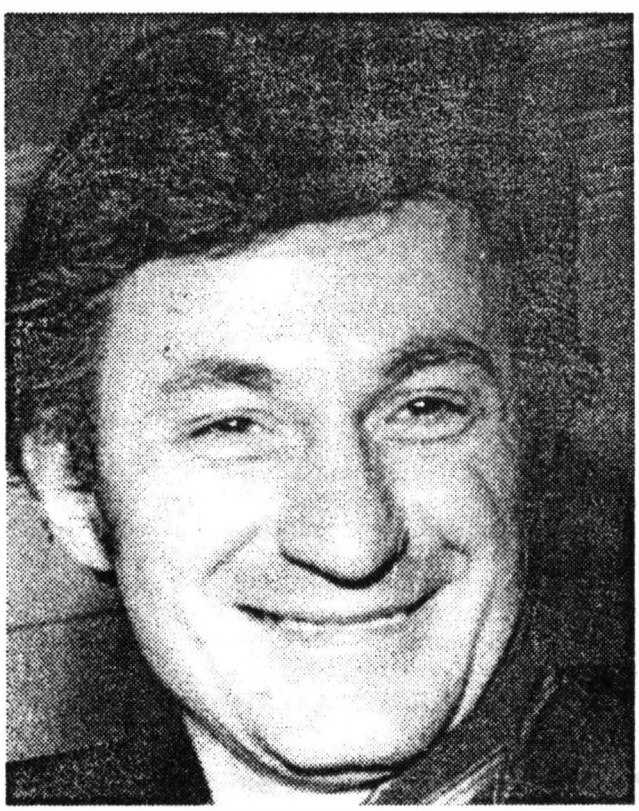
Bilanţul activităţii Comitetului s-a dovedit pozitiv, în prim plan înscriindu-se publicaţiile de mare utilitate informativă. „The World of Theatre" (Lumea teatrului), a cărei ediţie a treia a fost difuzată în cadrul Congresului, conţine articole de sinteză despre stagiunile 1990-1991 şi 1991-1992 din 35 de ţări, între care şi România, cu un articol de Marian Popescu. „World Theatre Directory", un Anuar mondial al teatrului, cuprinde date succinte despre istoria şi structura actuală a teatrului şi a centrelor I.T.I. din 35 de ţări. Teatrul românesc şi Centrul român al i.T.I. sînt şi aici prezente cu date documentare substanţiale, unele dintre ele, însă, depăşite.

În proiectele de viitor ale Comitetului figurează continuarea editării acestor publicaţii, în ciuda greutăţilor financiare ce intervin şi aici cu rol prohibitiv. Se speră într-o lărgire a ariei de cuprindere geo-culturală prin atragerea colaborării mai active a centrelor naţionale din diferite ţări, aceste publicaţii fiind rolul exclusiv al participării cu material informativ-redacţional a centrelor naţionale ale I.T.I. Se preconizează, de asemenea, organizarea unor reuniuni internaţionale, seminarii şi colocvii.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

EXISTENŢA ÎN EUROPA LA ORA FIRESCULUI
– de vorbă cu Ion Caramitru –

Teatrul românesc n-are probleme cu intrarea în Europa, cu ieşirea în lume. Nimeni n-a pus condiţii speciale, pentru că nu era cazul, nu s-au făcut rapoarte speciale. Reprezentanţii festivalurilor internaţionale văd spectacole, le plac, trupele româneşti străbat lumea şi obţin succese. Prezenţa oamenilor de teatru români la congresele internaţionale este un lucru firesc. În această ordine, a firescului, Ion Caramitru a fost la München, la sesiunea ITI, şi tot în această ordine s-a desfăşurat la Bucureşti Întîlnirea teatrelor europene. Problemele discutate au fost diferite. Le uneşte în paginile revistei persoana lui Ion Caramitru.



– La München a avut loc Congresul mondial al Institutului Internaţional de teatru. Istoria acestui institut, constituit în 1948, cunoaşte şi ea un moment de răscruce, în 1989. Pînă atunci, prin întîlniri, seminarii, sesiuni de comunicări, ateliere, Institutul reuşea să forţeze uşile închise din Est pe probleme de formare profesională, de tineret, de şcoală. În 1964, cînd am terminat eu I.A.T.C., au venit în România oameni de teatru din toată lumea – Jacques Lecocque, grupuri de studenţi italieni, americanii şi aiţii care au fost pentru noi un lucru extraordinar. O dată cu revoluţiile din Est, contactele s-au uşurat substanţial. Între timp, realitatea culturală şi instituţională europeană s-a modificat. Au pătruns şi în România diferite reţele de tip cultural, care funcţionează de mult timp în Europa, şi care la noi erau practic inaccesibile: Departamentul de Cultură al Ministerului de Externe al Franţei, Consiliul Britanic, precum şi instituţii neguvernamentale foarte specializate, foarte aplicate promovării studiului unui anume tronson al artei spectacolului, ca, de pildă, IETM – o reţea de informare generală a centrelor culturale din Europa; apoi ISPA – o instituţie americană care a început să se deschidă şi spre Europa, ONDA din Franţa şi multe altele; sau Universitatea de Vară de la Amsterdam, care primeşte tineri în proces de formare din domeniul teatrului şi artelor de spectacol. Toate aceste reţele sînt centralizate la Consiliul Europei, care a creat un for coordonator. Pentru ca o reţea să existe, ea trebuie să reunească trei instituţii culturale, din trei ţări diferite. Toate acestea „mănîncă" din importanţa ITI care, prin comisiile şi comitetele pe care le are, acoperă activităţile de acelaşi gen. Nu ştiu dacă e bine sau rău:

important e ca toate inițiativele să aibă acoperire artistică.

Ceea ce ne-a lipsit nouă întotdeauna a fost accesul la informație, lucru care a început să se rezolve, prin articularea noastră la multe din rețelele amintite.

Revin la Congresul de la München: problemele stringente ale acestui institut, cu 84 de centre naționale, sînt de ordin financiar. UNESCO, care-l patronează, a redus subvenția cu 20%, ceea ce e foarte mult.

– E mult, mai ales că această reducere nu-i afectează doar pe cei care sînt sacrificați prin acest procent, ci și pe restul.

– Sigur că da. Și a mai intervenit ceva: pînă acum ITI era scutit de taxe, ceea ce de-acum încolo nu va mai fi valabil. Mai este și pericolul pierderii sediului de la Paris. Se pare că această concurență între ITI și celelalte foruri europene nu este fără consecințe pentru autoritatea primului.

– Dar nu e loc pentru toată lumea?

– Eu zic că da. Problema este că foarte puține dintre centrele naționale ale ITI au posibilitatea de a depăși obstacolele financiare, și, din păcate, România face parte dintre ele. Din acest motiv ITI s-a orientat spre țările lumii a treia, care doresc să se afirme, care doresc să-și creeze o suprastructură culturală în contact direct cu organizațiile din țările europene. În acest sens este simptomatic modul cum s-au făcut alegerile pentru noul birou executiv, care e identic cu cel de pînă acum, adică format din reprezentanții a 14 țări. A candidat și România, alături de Filipine, Grecia, Estonia, dar nici o țară n-a putut-o înlocui pe vreuna dintre cele care ocupaseră deja un loc acum doi ani. România a fost prima sub linie.

– Într-o asemenea alegere are importanță valoarea teatrului din țara respectivă sau valoarea persoanelor?

– Sînt luate în considerație mai multe lucruri. În primul rînd contează activitatea Centrului ITI din țara respectivă. Noi ne angajaserăm să facem un seminar ITI la București anul trecut. Am fost împreună cu Margareta Bărbuță și cu Victor Rebengiuc la domnul ministru Golu, dar a reieșit că situația financiară a țării nu ne permite să ne ținem de promisiune. Deci, activitatea nu ne recomandă. Dar am insistat pe valoarea teatrului românesc, care nu poate fi contestată, argument care a funcționat pînă la un punct. Al doilea argument a fost permanența prezenței României în conducerea ITI prin domnul Radu Beligan, acum președinte de onoare. Dar felul cum a decurs votul demonstrează că acum atenția s-a deplasat înspre Burkina-Faso, Bangladesh, Tunisia, care au obținut mai multe voturi decît America, Germania sau Franța. Congresul are nevoie de eforturile financiare ale acestor țări care doresc să intre în marea familie teatrală a lumii. Tunisia s-a oferit să deschidă o Academie care să formeze permanent – Universitatea Națiunilor – pe care o va subvenționa din bugetul de stat.

– Insuccesul în alegeri a fost compensat de succesul propunerilor.

*– Am făcut două propuneri: prima, care a fost și preluată ca acțiune a Centrului Român al ITI, se va desfășura la toamnă. Este vorba despre o întîlnire între dramaturgi, care să încerce să răspundă la întrebarea de ce dramaturgii din Occident au scris imediat despre schimbările din Europa de Est, în timp ce aceia care au **trăit** aceste evenimente nu s-au încumetat încă. Probabil, cei dinăuntru așteaptă să se limpezească. Sper că această dezbatere va contribui la procesul de decantare. A doua propunere a fost proiectul School Art – prezentat anterior și la Helsinki –, care e o modalitate a teatrului de a contribui la educarea copiilor abandonați. Vrem să-i atragem pe acești copii triști într-un joc teatral, nu foarte complicat, dar expresiv. În București avem un centru pilot la Școala nr.4 din Piața Chibrit, vom prelua în curînd sala. Copiii, împreună cu studenții de la Arte Plastice, actori, regizori și psihologi, vor alcătui un spațiu propice în care se vor juca și vor juca. Vrem să-i apropiem de un simț al artisticului și să încercăm să-i ajutăm și în formarea lor intelectuală. Jocul va folosi la început cîteva cuvinte într-o limbă străină, pentru ca în cele din urmă textul să fie vorbit integral în acea limbă. Vrem să sporim șansele acestor copii care n-au părinți gata să le plătească profesori de limbi străine. Știind o limbă străină azi, în România, poți găsi mai ușor un loc de muncă, poți avea acces la o viață mai bună în toate sensurile.*

– Să trecem la întîlnirea de la București.

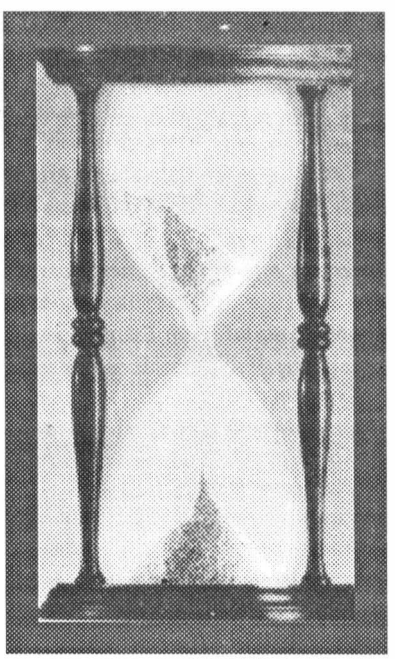
*– Acum un an și jumătate Uniunea Europeană a Teatrelor a primit Teatrul „Bulandra" ca membru. Atunci intram în acest club de douăsprezece teatre stabile, subvenționate. Giorgio Strehler, care este președintele Uniunii, reprezintă și Piccolo Teatro. Deci, Uniunea adună, de la Royal Shakespeare pînă la Malîi din Sankt-Petersburg, elita teatrului european. Directorii se întîlnesc de două ori pe an pentru a discuta problemele Uniunii dintre care prioritară este cea a organizării festivalului anual. Anul acesta el se va desfășura la Budapesta. S-au mai discutat, într-o lungă zi de duminică, problemele financiare ale Uniunii; Ministerul Culturii din Franța a anunțat că fondurile se înjumătățesc, se pune și chestiunea sediului – s-ar putea ca Centrul să se mute în Italia. Am fost asigurați că Festivalul de la Budapesta va beneficia de un sprijin substanțial din partea guvernului maghiar. A fost primit un nou membru: Teatrul Argentina din Roma; s-a considerat că Teatrul din Gdansk, care făcuse cerere de primire, nu este deocamdată la nivelul pretențiilor Uniunii. S-a discutat și despre activitatea de tip formativ, despre organizarea în Franța a unei Școli a școlilor, unde fiecare teatru să trimită trei studenți și un profesor, iar teatrele care nu au școli să recomande trei tineri din trupă. De asemenea, se va amenaja în Anglia un atelier al tînărului regizor. Nici problemele dramaturgiei n-au fost ocolite: piesele noi vor fi promovate și vor ajunge la fiecare teatru-membru al Uniunii. Eu am propus ca la Festival să se facă un spectacol al tuturor teatrelor: o seară de improvizații sau o temă comună tratată de fiecare colectiv în felul său. Am mai pledat pentru ca, după Festivalul de la Budapesta, trupele care pot, să vină și pînă la Timișoara, poate și pînă la București. În acest sens așteptăm comunicări de la Teatrul de Stat din Düsseldorf, de la domnul Strehler, de la regizorul Dodin, care a pus la „Malîi" spectacolul **Gaudeamus,** un spectacol excepțional, care trebuie neapărat văzut.*

E o întîlnire la care am participat ca invitat și ca fost director al Teatrului „Bulandra", domnul Purcărete actualul director neputînd fi de față. Am reprezentat, împreună cu d-l Chiriță, Teatrul „Bulandra".

MAGDALENA BOIANGIU

UNIFICAREA CERULUI

Iată cum definește un dramaturg occidental contemporan societatea occidentală contemporană: „În capitalism, oricine poate avea ceea ce dorește, dar are ceea ce merită". A spus-o creatorul pieselor ***Zoo-Story, Cui i-e frică de Virginia Woolf, Totul în grădină,*** adică Edward Albee, la Simpozionul autorilor dramatici, care s-a desfășurat pe 24 mai la München, cu prilejul Congresului I.T.I. Nimic surprinzător în această aserțiune de o precizie și o concentrare axiomatică (sau, mă rog, aforistică); ceea ce m-a cucerit a fost farmecul dezinvolt și polemic al acestei încheieri a discursului său. Care discurs era un comentariu amar-ironic asupra vieții teatrale americane. Există - spunea Albee - o serie de autori care nu au fost niciodată jucați pe Broadway: Eschil, Sofocle, Shakespeare, Molière, Ibsen, Gorki, Brecht... Așadar, marile piese ale dramaturgiei universale nu pătrund în marile teatre ale New York-ului. Nu trebuie să deducem de aici că americanii sînt anticulturali, dar acolo unde se investesc și se cîștigă milioane nu prea au ce căuta Sofocle și Shakespeare. Și, evident, nici Albee.



Dacă Albee, dramaturg celebru în toată lumea, nu e jucat pe Broadway (cum nu e jucat nici O'Neill, nici Tennessee Williams), ce pretenții mai poate emite un biet autor român contemporan să fie jucat pe Măndinești sau pe Sărindar?

Și ce ne-a mai spus Edward Albee, de mi s-a făcut părul măciucă în cap? Că scriitorul american nu este cenzurat de nimeni, este liber să gîndească, să spună și să scrie ce vrea, dar, cu toate acestea, el este în permanență supus... autocenzurii. Iar această blestemată autocenzură funcționează la fel de drastic și de agresiv ca orice altă cenzură. Vă așteptați, domnilor scriitori români, la o astfel de mărturisire din partea celui care a scris ***Zoo Story?*** Noi credeam că autocenzura este un reflex ori o prelungire a cenzurii comuniste, dar iată că scriitori americani o au ca reflex profesional și social.

Profesorul August Everding, președintele Centrului german al I.T.I., a revenit în cîteva rînduri, în intervențiile sale, asupra acelui fenomen care, dacă ar fi fost semnalat de un scriitor din Estul Europei sau din Lumea a treia, ar fi trecut poate neobservat, ca un lucru firesc, normal.

Avem nevoie, în condițiile apariției unor „noi frontiere", în era unor modificări radicale, de un nou teatru? (Aceasta fiind tema Simpozionului.) Nu, răspunde Edward Albee, nu se pune problema unui nou teatru. Îi cunosc bine - zice dramaturgul - pe americani. Am călătorit mult, prin toată țara, am ținut nenumărate conferințe. Publicul american nu are nevoie de un nou teatru. Dimpotrivă, teatrul american are nevoie de un nou public. Cum să creăm un nou public? ne întrebăm . Răspunsul lui Albee este cît se poate de previzibil: prin educație.

„Oare teatrul mai e necesar?" se întreabă Tankred Dorst. Acum, cînd televiziunea produce o realitate paralelă, falsă, manipulată (iată că nu numai televiziunea română e acuzată de manipulare; de altfel, spune Dorst, „o caracteristică a epocii noastre este pierderea realității"...), acum, cînd trecem printr-o criză economică generalizată, cînd e mai firesc să ajuți un spital decît un teatru, mai putem crede oare în viitorul teatrului ? Întrebarea , gravă, vine din partea unui om cu chipul parcă săpat în stîncă, dar care știe să zîmbească prietenos, afabil. „Sînt un copil al secolului meu, declară renumitul dramaturg german, nu trăiesc și nu scriu anacronic". Asta vrea să spună că nu concepe dramaturgia decît ca fiind de ***actualitate*** (o obsesie care, vezi bine, nu este numai a scriitorului român pre- și post-decembrist). Ce mai știe Dorst? Că „o piesă de teatru neliniștește, indiferent de regimul politic", ceea ce înseamnă că a fi mereu în actualitate echivalează cu a fi mereu în opoziție. Pe de altă parte, scriitorul ne avertizează că trăim într-o „cultură a ambalajului" și fiecare autor caută să-și învelească ideile într-un ambalaj cît mai seducător. Prin urmare, dacă se poate vorbi de un oarecare compromis, acela privește în orice caz ambalajul.

În sfîrșit, fiindcă tema discuției este „un teatru nou", Tankred Dorst se simte dator să spună că n-a produs inovații în dramaturgie, așa cum crede că ele nu s-au produs de multă vreme în scrisul dramatic și că dacă au apărut inovații, acestea se datorează regizorilor. Ceea ce, trebuie să recunosc, e și părerea mea. De la Ionescu și Beckett, literatura de teatru nu a mai făcut nimic altceva decît să se lase interpretată în fel și chip.

Am reprodus cîteva din spusele unor dramaturgi importanți ai lumii contemporane pentru a arăta, între altele, că problemele ne sînt asemănătoare. Cu alte cuvinte, acum, cînd avem un singur cer, nu mai dispunem decît de un singur rai și, mai ales, de un singur iad.

DUMITRU SOLOMON

DE LA VIS LA REALITATE

Genericul celui de-al 25-lea Congres al I.T.I. – „Noi frontiere – Un nou teatru?" – pare să fi dominat lucrările în plen şi pe secţiuni. Comitetul pentru educaţie teatrală a consemnat, la rîndu-i, poate cele mai animate dezbateri ale temei, finalizate în chip neaşteptat cu alegeri dramatice, „lovituri de teatru" şi deschideri strategice curajoase. Sub presiunea exercitată constant de către delegaţiile din lumea a treia şi cu ofensiva debordantă a spiritualităţii asiatice asupra forumului teatral mondial s-a încheiat practic un ciclu din existenţa majestuos academică a acestei instituţii. După cum explica Raportul T.E.C (Theatre Education Committee), validat de Congres, s-a produs o detaşare netă faţă de modalităţile de lucru ale organismelor centrale ale I.T.I. de pînă acum. Nesiguranţa economică, instabilitatea financiară cronică de pretutindeni nu oferă garanţii pentru cursul molcom al operaţiilor organizatorice migălos şi birocratic concepute. Costurile de deplasare şi întrunirea birourilor comitetelor I.T.I. vor fi înlocuite de achitarea cu prioritate a preţului comunicaţiilor, ceea ce atrage după sine metamorfozarea radicală a spiritului de lucru. S-a renunţat, de pildă, la procedura cronofagă a studierii propunerilor de proiecte pe cale ierarhică, în favoarea emiterii, de către centrele naţionale I.T.I. sau de către membrii acestora în structurile internaţionale ale I.T.I., de sugestii clare, cu implicaţii organizatorice de domeniul evidenţei. Unghiul de vedere idealist a cedat teren în faţa abordărilor practice, însoţite de prognoze şi garanţii de fezabilitate şi succes administrativ. În virtutea acestor principii nou asumate, a fost restrînsă drastic lista evenimentelor de talie mondială sau a celor avînd un caracter inhibant specializat. S-a conturat astfel programul cert, pe doi ani, privitor la cele mai importante douăsprezece festivaluri dedicate academiilor de teatru. La insistenţa noastră, „Întîlnirea şcolilor superioare de teatru de la Tîrgu Mureş" a fost inclusă în repertoriul operaţiunilor educative de interes internaţional sub egida I.T.I., alături de mai vechi sau mai noi operaţii („Istropolitana" – Bratislava, „Întîlnirea şcolilor de teatru de limbă germană" – Viena şi Rostock, „Festivalul de tragedie greacă" – Anvers, „Festivalul Colegiilor Universitare" – Washington, „Festivalul internaţional al şcolilor de teatru" – Seul sau „Întîlnirea internaţională a şcolilor de teatru din Europa şi America Latină" – Caracas).

Proiectul UNITER „School Art – Art Ecole", susţinut de membrii delegaţiei române în Comitetul pentru educaţie teatrală sau în plen, a suscitat interes, fiind asimilat unui program mondial destinat educaţiei copiilor prin teatru. Tot la iniţiativa Centrului I.T.I. român s-a luat în vedere crearea unei bănci de date privitoare la potenţialul profesional existent în academiile de teatru sau realizarea de schimburi şi acţiuni de cooperare de interes regional. Coproducţii româno-franco-suedeze sau româno-americane în sfera educării şi formării tinerilor profesori de dramă sau a personalului tehnic din teatre pot fi demarate încă de anul acesta, versiuni la scară redusă ale manifestărilor I.T.I.

Noul preşedinte al T.E.C., Jan Foyner (Norvegia), a preluat cu aplomb conducerea biroului a cărui componenţă s-a modificat pe jumătate, altminteri stare de lucruri rară pentru tradiţia I.T.I. Poate şi de aceea planurile conturate au avut conotaţii pragmatice. Pentru următorii doi ani nu au fost admise decît patru seminarii pe agenda T.E.C., dintre care amintim: „Predarea istoriei teatrului în academiile de teatru" (Polonia) şi „Ambientul de lucru pentru artele scenice" (Suedia). Cu titlul de propuneri insuficient bazate pe date concrete, în perspectiva următorilor patru ani – „sugestii de vis", după expresia preşedintelui de onoare al T.E.C, domnul René Hainaux – au fost luate în consideraţie subiecte teoretice incitante. Obstinaţia oamenilor de teatru din Vest de a reanaliza şi revalorifica teoriile lui Stanislavski, teatrul de factură realistă promovat în ultimii ani pe scenele occidentale au determinat comitetul să aprobe două posibile conferinţe cu teme comune: „Stanislavski în spatele Perestroikăi" (propunere elveţiană) şi „Lumea după Stanislavski" (propunere germană). Dincolo de „vis" şi realitate, Institutul Internaţional de Teatru, la aniversarea maturităţii sale – 44 de ani de existenţă –, promite să ofere mai multe noutăţi decît în alţi ani, şi aceasta în condiţiile în care implicarea teatrului românesc pe plan mondial a devenit o certitudine.

DAN VASILIU

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

TEATRUL DE COMEDIE

În strada Mărdineşti s-a lăsat o tăcere de mormînt. Ecourile trecutei stagiuni s-au stins parcă fără efect. Turneul teatrului în Costa Rica, deşi nu a trecut neobservat, n-a reuşit să spulbere impresiile negative, rezervele ori, numai, indiferenţa cu care a fost primit spectacolul Ce ne facem fără Willi **de George Astaloş, aici, acasă, la data premierei. Nu a reuşit nici să umple golul unor săli dezolante; fie că întoarcem privirea către începutul acestui an, fie ceva mai înapoi, publicul pare să cam fi uitat drumul spre „Comedie". Cine sau ce l-a îndepărtat?** Colivia nebunelor **este singurul spectacol care a mai ţinut afişul, ultima premieră a teatrului a venit după un an de la precedenta. Ce s-a întîmplat în tot acest răstimp?**

Dacă în faţa casei de bilete a fost destul de multă linişte în această stagiune, în interiorul teatrului frămîntările, stările tensionale şi conflictuale au atins paroxismul. Trupa Teatrului de Comedie, vestită odinioară pentru unitatea sa, este acum măcinată şi divizată în bisericuţe, grupuri, grupări, regrupări şi sindicate. Oamenii se evită. Dacă se întîlnesc, nu se salută. Actori care sînt împreună, în acest teatru, de ani buni de zile, nu mai vor să ştie unii de alţii.

Cine credeţi că a generat conflictul?

SANDA TOMA: **Îmi permit să vă sugerez o imagine: am văzut, cînd eram într-un turneu prin părţile Moldovei într-o vreme cînd situaţia era destul de mizeră, un băieţel răsfăţat: într-o mînă i se topea ciocolata, care pe atunci era o raritate, iar în cealaltă mînă i se topea îngheţata. Muşca din amîndouă, dar mai mult dădea pe jos, şi zbiera, aproape tîrîndu-se, că mai vrea şi sirop. Cei care au început să-i „facă atmosferă" d-lui Giurchescu au fost cei răsfăţaţi: cei tineri, care au plecat în străinătate; cei care s-au polarizat în jurul tînărului regizor Alexandru Darie. El este asemănător cu băieţelul despre care v-am vorbit.**

S-a insistat mult pe conflictul dintre generaţii. Cei de la Ministerul Culturii au căutat astfel să aplaneze, să dea un caracter elegant acestei viituri de defecte umane care a ţîşnit în Teatrul de Comedie.

Sanda Toma: „S-a insistat mult pe conflictul dintre generaţii"

Este vorba de o dorinţă năucă, dementă, patologică de a pune mîna pe putere, fără să se întrebe cineva vreodată, cum nu se întreba nici copilul cu îngheţata, ciocolata şi siropul, dacă acelea cad pe jos sau ajung în burta lui. Ajunşi în consiliul artistic al teatrului, Iarina Demian şi Vladimir Găitan au început „să facă valuri", în absenţa lui Giurchescu din ţară.

CANDID STOICA: **Părerea mea este că ei sînt un grup care, folosindu-se de bunăvoinţa noastră şi a cîtorva oameni de la minister şi primărie şi de nedorinţa multora din teatru de a se implica într-un conflict, au profitat, denigrînd în voie: direcţiunea, colegii. Ce doresc ei? Să schimbe directorul. Scenariul ăsta este! La baza lui se află cîţiva colegi bolnavi de ambiţie, ba chiar şi unii mînuiţi de persoane din afara teatrului, care vînează această direcţie. Este vorba deci de două grupuri distincte care în anumite momente – de criză – se unesc. Este grupul lui Al. Darie; prima „gaşcă" din teatrul acesta, vestit prin faptul că aici nu existau bisericuţe. Venind aici, el şi-a făcut un grup cu care credea că lucrează mai bine. Alt grup s-a constituit ulterior. Grupul „Iarina Demian – Vladimir Găitan"; ei voiau pur şi simplu direcţia.**

„Unora le place puterea!"

LUCIAN GIURCHESCU, director: **Domnului Alexandru Darie, un băiat tînăr, se spune talentat, care a avut şi succes, dar care este fantastic de veleitar (imediat după revoluţie a fost preşedintele comitetului revoluţionar din teatru), i-a plăcut puterea şi voia să dicteze; nu să conducă, nu să răspundă pentru asta. Eu aş fi fost un perfect director pentru anur iţi oameni din teatru dacă aş fi devenit un fel de vechil, supus şi fără pretenţii. Înainte, domnului Alexandru Darie i s-ar fi cerut mult mai mult decît să vină cu un succes din străinătate. Dar am devenit liberi şi putem dintr-o dată să fim tot ce vrem. E pur şi simplu o lipsă de autoritate. Nu vă supăraţi, dar asta s-a întîmplat în toate teatrele; legile**

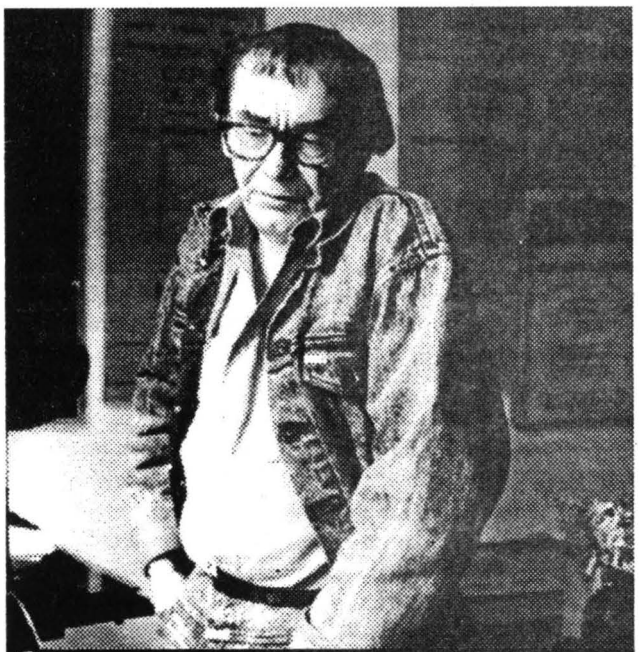


foto: Ovidiu Mihai Huiban

Lucian Giurchescu: „Noi trăim într-o aiureală"

României sînt strîmbe şi proaste. Noi nu trăim nici în capitalism, nici în comunism, nici în piaţă liberă, nici în piaţă închisă. Noi trăim într-o aiureală. Problema teatrelor noastre este următoarea: colectivele lor s-au format pe parcurs; mai bine sau mai rău. Şi Beligan, care a fost primul director, şi eu, al doilea, şi Stănculescu, care a fost al treilea, am angajat şi oameni buni, şi oameni mai puţin buni; şi „caractere", şi oameni lipsiţi total de caracter. După revoluţie s-a întîmplat un fenomen pe care nimeni nu l-a bănuit: noi credeam că sîntem mai buni; dar purtam nişte măşti şi, ultîndu-ne unii la alţii, ni se părea că sîntem asemănători; pentru că măştile ne ascundeau faţă de Putere, faţă de Securitate, de opresiune şi chiar faţă de noi înşine. Cum am dat jos aceste măşti, am constatat că sub ele erau chipuri foarte diferite. Ce s-a mai întîmplat? Prin libertatea cuvîntului s-a înţeles libertatea de a calomnia. Vreau să vă spun că dacă aş fi fost calomniat, cu aceeaşi perseverenţă şi stîngăcie, într-o ţară apuseană – în Danemarca, unde locuiesc –, la ora asta aş fi milionar; dar în dolari! Pentru că aş fi făcut proces şi aş fi cîştigat o grămadă de bani. Cîţi directori puşi după revoluţie mai sînt astăzi la conducere? Mai sînt eu şi mai este domnul Andrei Şerban.*) Ceilalţi s-au schimbat de două sau de trei ori. În ultimii trei ani au fost mai multe schimbări de directori în Bucureşti decît în douăzeci de ani înainte. Poate că e bine, nu ştiu. Dar modul în care au fost alungaţi oameni de calitatea lui Vlad Mugur este ruşinos. Lozinca „Nu ne vindem ţara", din păcate, este foarte generalizată, şi invidia – foarte bine speculată, în continuare. Cei veniţi din Apus, noi adică, sîntem oameni care avem dolari, chipurile; şi atunci e foarte uşor să speculezi aceste lucruri şi să inciţi oamenii la revoltă. Doamna Iarina Demian şi cu domnul Vladimir Găitan au vrut să fie directori. Simplu. Nu există nici o altă explicaţie. Au o perseverenţă absolut demnă de invidiat; eu n-aş putea să-i caut unul om nod în papură dimineaţa, la prînz şi seara, inventînd tot felul de acuze.

La data realizării anchetei n-am putut intra în posesia tuturor declaraţiilor. Din partea... opoziţiei: Al. Darie nu era în ţară; Vladimir Găitan, deşi în Bucureşti, a fost de negăsit; Magda Catone a acceptat iniţial, dar în ziua fixată pentru discuţie a renunţat.

LUCIAN GIURCHESCU: **N-am nimic să le reproşez pe durata cît l-am lăsat să-mi ţină locul, afară de faptul că le-a plăcut prea tare puterea şi au crezut că asta este ceea ce vor. Le-aş mai putea reproşa faptul că nu au fost fair.**

Eu am un contract în care se precizează clar că stau numai şase luni pe an în ţară, iar în restul timpului aranjăm, prin consiliul artistic, ca, pe rînd, cîte unul, să-mi ţină locul artiştii; iar administrativ – directorul tehnic. Cît timp a fost doamna Sanda Toma nu s-a întîmplat nimic. Cînd a fost domnul Popescu-Udrişte nu s-a întîmplat nimic. O dată cu doamna Demian, urmată de domnul Găitan, a început scandalul. Pentru că directoarea adjunctă, Beatrice Costinescu, era o fată tînără şi frumoasă şi n-a vrut să fie servitoarea lor (aşa cum credeau ei că trebuie). Din acest motiv mi-au cerut s-o dau afară. Eu am alte păreri: un tînăr trebuie ajutat, nu „bătut" – asta ştim cu toţii să facem.

SANDA TOMA: **De ce a fost terfelită în aşa hal fata aceea? Era incapabilă, desigur...** (sic!); **altcineva trebuia să-i la locul ca director adjunct. Una din acuze a fost că ea, absolventă de Politehnică, deci ingineră, nu are nici o calitate să se ocupe de problemele artistice ale teatrului. Dar în perioada respectivă au fost lăsaţi anume pentru asta Iarina Demian şi Vladimir Găitan. Dacă nu au reuşit să obţină ce doreau, măcar au devenit lideri de sindicat. Au reuşit nu ştiu cum să se afilieze la sindicatul domnului Iuga. Acum au calitate oficială; înjură oficial. Şi umplu avizierul cu „cearşafuri" la care domnul Giurchescu este obligat să răspundă.**

CANDID STOICA: **Şi-au făcut un sindicat cu treizeci de membri, din care numai opt sînt actori. Avem şi noi intenţia să refacem vechiul sindicat al Teatrului de Comedie; lista noastră numără douăzeci de actori.**

SANDA TOMA: **Îşi pune cineva problema că „Sindicatul (acesta) Liber Independent" din Teatrul de Comedie, pe care l-au făcut ei, e format în majoritate din tehnicieni, femei de sală, garderobiere? Ei bine, aceştia contestă repertoriul teatrului şi succesul în Costa Rica!...**

Teatrul sub valul plecărilor

ŞERBAN IONESCU (**în prezent, actor la Teatrul „Odeon"**): **Cînd m-am hotărît să plec de la Teatrul de Comedie fusesem dat afară, de patru luni, de Giurchescu. În ideea că peste patru luni voi fi reangajat, numai să se potolească puţin spiritele în teatru. Dar mi-am dat seama că nu are nici un rost să mă întorc sub direcţia lui.**

*) Între timp, Andrei Şerban a demisionat de la direcţia Teatrului Naţional (n.r.)

A fost un scandal pe care nu eu l-am declanşat; eu nu am făcut decît, poate, să pun puţină benzină pe foc; nu intru în amănunte, pentru că s-a vorbit mult şi probabil că o să se vorbească despre mine în continuare ca fiind un amic al lui Bachus. Aş vrea să văd unul care nu s-a împrietenit cu el. Şi profesia mă împinge la această amiciţie, dat fiind caracterul dionisiac al demersului nostru artistic. Dar asta ţine de mondenitate... El s-a folosit de acest motiv pentru a mă da afară, promiţîndu-mi că voi fi reangajat. M-am prins că nu va fi aşa, pentru că deja vorbeau: „Vedeţi că e bine fără Şerban Ionescu, e linişte"; era linişte de mormînt. Nu ştiu, dacă asta preferă sau asta a preferat...; s-a şi văzut în următoarele două stagiuni.

EMILIA VASILE, economist: Ce pot eu să vă spun e că statul de funcţii al teatrului a fost întocmit de domnul Giurchescu acasă, într-un cerc restrîns de „oameni de încredere", din care eu nu am făcut parte. Amintesc faptul că la ora aceea eram încă economist la compartimentul „Personal, salarizare, organizarea muncii". Domnul Cornel Vulpe a afirmat, în ziarul „Ora", că am fost şantajată cu desfacerea contractului de muncă de către domnul Găitan şi doamna Demian dacă nu le pun la dispoziţie statul de funcţii. Domniile-lor nu aveau nevoie să mă şantajeze, deoarece în calitatea cu care fuseseră învestiţi de domnul Giurchescu ar fi avut dreptul să consulte statul de funcţii; dar nu au făcut-o.

În realitate, singura persoană care m-a şantajat a fost domnul Giurchescu, ameninţîndu-mă cu desfacerea contractului de muncă dacă nu dau o declaraţie scrisă în sensul că Vladimir Găitan şi Iarina Demian m-au şantajat.

SANDA TOMA: Şerban Ionescu este singurul căruia i s-a desfăcut contractul de muncă. Exact din cauza unor spectacole suspendate din cauza beţiilor sale repetate. Hotărîrea a fost votată în plen, în consiliul artistic. Au fost de acord atunci şi Ducu Darie, şi Iarina Demian. Apoi, Ducu Darie n-a avut curajul să-şi ceară transferul de faţă cu directorul. Şi-a trimis hîrtiile prin soţie şi asta a fost tot. Dar el şi-a aranjat mai întîi transferul, apoi a scris în presă şi... „a sculpat peste gard". Dacă ar fi într-adevăr un animator de teatru, şi-ar fi făcut unul particular. Marian Rîlea şi-a dat demisia, iar L. Giurchescu i-a semnat-o cu condiţia să onoreze spectacolele în care joacă, pînă la înlocuire. El bine, chiar la o reprezentaţie cu Legături primejdioase, în regia lui Ducu Darie, Rîlea a stat în faţa teatrului şi a refuzat să joace.

Foto: Codruţa Drăgoescu

Şerban Ionescu: „Eu nu am făcut decît să pun benzină pe foc"

LUCIAN GIURCHESCU: Orice fel de actor poate să plece dintr-un teatru. Cînd o să constatăm cum se face teatru în lume, o să înţelegem că nu este nici o dramă desfacerea trupelor. Marian Rîlea – absolut sigur, după părerea mea – şi-a dat demisia îndemnat de nişte... prieteni din teatru. N-a fost întîmplătoare. El a fost distribuit de Tudor Mărăscu în rolul principal din Scandal în culise şi a venit la mine şi mi-a spus că nu vrea să joace. I-am răspuns că n-a mai repetat de un an şi că, dacă refuză rolul, îl dau afară, pentru că nu am nici o justificare să-l ţin în teatru. S-a răzgîndit. Deci, a intrat în repetiţii şi ne aflam în preajma plecării în turneul din Costa Rica. Eu am plecat la Copenhaga pentru un control medical şi aşteptam bani de la Fundaţia Soros pentru turneu. Primesc un telefon de la directoarea adjunctă şi aflu că nu ni se mai dau decît cinci mii din douăzeci şi trei de mii, cît mi se promiseseră. În tot teatrul s-a ştiut că turneul a picat. Era un moment dificil. Şi, fără nici un motiv, Marian Rîlea şi-a dat demisia. Eu am venit la Bucureşti. Găsisem întîmplător o formulă ca să suplinim o parte din bani, dînd şi eu din buzunar ceva. De cealaltă parte am făcut rost prin relaţiile doamnei Costinescu. L-am chemat pe domnul Rîlea şi l-am cerut să joace pînă iese premiera cu Scandal în culise. El fusese însă învăţat să-şi dea demisia, pentru ca turneul să se dea peste cap.

Într-o seară, domnul Marian Rîlea a suspendat un spectacol. De ce? Aşa, ca să ne facă greutăţi. Tot aşa a procedat şi domnul Găitan; chipurile, era prea puţină lume în sală (erau totuşi cîteva zeci de oameni). A trebuit să dăm un ordin că se joacă şi pentru cinci inşi. Ceea ce nu e cazul, oricum. Aşa s-a îmbolnăvit brusc şi doamna Iarina Demian şi am suspendat un spectacol. Şi foarte interesant e faptul că toate spectacolele care s-au suspendat la Teatrul de Comedie în ultimul an au fost din cauza acestui grup de revoltaţi. Să nu te superi tu, actriţă care joci rolul principal într-o piesă (Iarina Demian, în Legături primejdioase – n.n.), că vine în teatru colegul tău (Marian Rîlea – n.n.), lumea este în sală şi el refuză să joace?!... După părerea mea, te descalifici. Sigur, vă pot spune ei: „bietul Rîlea, era atît de supărat, şi Giurchescu ăsta e un ticălos". De ce sînt ticălos? Pentru că am vrut să-i oferim un rol principal, pentru că dintr-un actor de la ultima categorie l-am ridicat la unul din cele mai mari salarii din teatru? Că s-a dus cu Abracadabra la Paris, şi unde a vrut, cînd a vrut? Aici îi s-a băgat în cap unor oameni, de două grupuri micuţe (pe de-o parte, domnul Alexandru Darie

şi soţia dînsului, pe de altă parte, doamna Iarina Demian şi domnul Găitan) că trebuie să saboteze activitatea teatrului.

SANDA TOMA: **Cînd un teatru îşi tot suspendă spectacolele, publicul se retrage. Mai ales că după fiecare suspendare apărea informaţia în presă. Cine suspenda se ducea şi anunţa presa! Clar, nu?**

Persoana directorului Giurchescu, sub microscop

ŞERBAN IONESCU: **Vedeţi şi stagiunea pe care am lăsat-o eu în urmă. N-a mai făcut nimic, s-a ocupat tot de relaţiile astea tulburi, care caracterizează orice colectiv, nu neapărat teatrul, ci de oriunde. În loc să le atenueze, le-a dezvoltat, le-a susţinut.**

În teatru sînt nişte oameni care vor să renunţe la ei pentru că ei nu merită. Într-adevăr, ei a pus nişte spectacole, cu ani în urmă, la „Comedia", spectacole pe care le-am văzut fugind de la Braşov; pentru că aşa m-am şi îndrăgostit de profesia asta. El n-a fost un regizor rău. A fost şi asistent, adică a făcut şcoală, dar eu cred că de vină în toată afacerea asta pe care trebuie s-o uităm a fost cealaltă parte a colectivului, vechii lui prieteni, actorii mai de-o generaţie cu ei, care eu zic că nu l-au înţeles. Noi am fost alături de el cînd a venit, dar noi am vrut să mergem alături de el cu metodele noastre, nu cu metodele lor.

El nu mai are forţa unui creator; are forţa unui distrugător acum. Îmi pare rău de acest calificativ, dar ăsta este adevărul. Cei care-i sînt alături îl ţin într-o beţie, şi asta nu e bine. Trebuie să ne dăm seama, fiecare, cînd, cît putem. Altfel cădem în ridicol.

Noi, după succesul cu Visul unei nopţi de vară, **chiar şi după succesul cu** 3 Havel **(a fost un spectacol care a surprins la vremea aceea), ellberîndu-ne, nu am avut vreme imediat să ne dăm seama ce se întîmplă în lume! A fost ca o explozie. Sigur că ne-am luat şi noi puţin lumea în cap. Poate a fost şi puţină indisciplină, se poate şi asta, ca o răzmeriţă. Dar echilibrul putea fi restabilit.**

Dar conflictul a fost dur, nu am avut răgazul unor time-out-uri în care să ne explicăm şi noi, şi el, deşi erau necesare. Ca să poţi formula o judecată trebuie să asculţi ambele părţi. Or şi el a refuzat, cred că şi noi am refuzat, şi am păstrat continuu conflictul ăsta. Soluţia era una singură: să plece el. Eu le-am propus-o acum doi ani colegilor mei. Eu am înţeles că este un om care are contract cu teatrul, are şi el nevoie de o pensie, deci normal că nu era bine să fie dat afară, ci doar scos de la direcţie şi lăsat să fie regizor. Oricum, pensia nu o lua de la trupa noastră, ci de la stat. Or cred că merită de la statul român o pensie. A muncit nişte ani în ţara asta.

LUCIAN GIURCHESCU: **Am auzit că domnul Găitan a afirmat că eu stau în România ca director pentru că mi se va mări astfel pensia în Danemarca. Nu numai că nu mi se măreşte, dar anii aceştia nu se socotesc. Sau pentru o pensie în România, cum crede domnul Şerban Ionescu? Dumneavoastră credeţi că eu, care nu am casă în România, care mănînc la restaurant, aş putea trăi dintr-o pensie în România? Astea sînt glume, nu fac pe nebunul, dar realitatea este că eu cheltuiesc mult din ce cîştig dincolo, cînd vin aici.**

SANDA TOMA: **Dureros în povestea asta este, dincolo de simpatii şi antipatii, că oamenii aceştia au uitat cu desăvîrşire că Lucian Giurchescu reprezintă o valoare artistică şi că nu te poţi comporta aşa, ca la uşa cortului, murdărind locul de unde mănînci o pîine.**

Apoi, vreau să vă spun că Lucian Giurchescu este un om în deplină formă – şi mintală, şi artistică –, cu o experienţă acumulată în nişte ani pe diferite meridiane ale globului. Ca dovadă că este un regizor foarte bun – faptul că s-a întreţinut şi se întreţine, împreună cu familia, din această meserie. El, vă imaginaţi că într-un context de concurenţă internaţională, dacă era un regizor prost, n-ar fi izbutit.

El este un patriot şi un democrat de cea mai pură speţă. Marea lui greşeală a fost că a luptat cu alte arme – elegante –, şi chiar „floreta" a scos-o tîrziu din teacă, în apărare. În privinţa democraţiei pe care vrea s-o aplice aici, este un Don Quijote!

Anchetă realizată de

OLIVIA ŞIREANU-CHIRVASIU

Din motive de spaţiu, alte intervenţii vor fi publicate în numărul viitor

NOTA REDACŢIEI

Ce se vede

Se vede o încrîncenare disproporţionată, din cauza căreia nişte artişti care trebuie să creeze împreună lucrează cu energie negativă împotriva propriei lor creaţii. Un teatru care a fost cîndva - inclusiv sub direcţia lui Lucian Giurchescu - unul din cele mai bune teatre ale ţării se străduieşte, prin contribuţie colectivă, să devină unul din cele mai slabe teatre ale ţării. Premiere din an în Paşte, spectacole medii, care şi acelea se suspendă, o furie devastatoare în care grupuri şi indivizi încearcă să se anihileze reciproc, prezentîndu-ne un model cît se poate de semnificativ al înseşi societăţii româneşti actuale.

Se vede că lupta ambiţioasă pentru putere sau măcar pentru „ultimul cuvînt", luptă care nu are nici măcar solemnitatea violenţei shakespeareene, ci doar o tristă şi grotescă micime balcanic-dîmboviţeană, tinde să pulverizeze o trupă plină de talente autentice.

Se vede că motivaţiile sînt mici, foarte administrative şi foarte puţin semnificative.

Noi nu credem că Lucian Giurchescu îşi doreşte o pensie de la statul român (ştim, de altfel, ce substanţiale sînt pensiile româneştil), şi nici că Iarina Demian sau Vladimir Găltan vor să fie directori (s-ar devora între ei!). Noi credem că realul se bazează, alci, pe imaginar, şi nu invers.

Se mai vede că de la dictatură la democraţie trebuie să trecem - ca un blestem - prin anarhie şi ridicol.

Ce nu se vede

Nu se vede că libertatea ne umflă orgoliile pînă la explozie şi nimicire. Nu se vede nici faptul că, într-un moment în care cultura este împinsă la marginea societăţii, riscînd să lasă în afara ei, oamenii de cultură ar trebui să fie mai solidari ca oricînd în apărarea nu a micilor drepturi sindicale, ci a marilor drepturi ale spiritualităţii.

Dezbinaţi, vom fi striviţi.

Urîndu-ne între noi, vom fi urîţi de toţi ceilalţi. Nu mai e decît un pas de la ignorare şi dispreţ, la ură şi izgonire.

Ce ar trebui să se vadă

Că putem trece peste meschinele orgolii personale pentru a apăra orgoliul nobil al Teatrului.

CRONICA

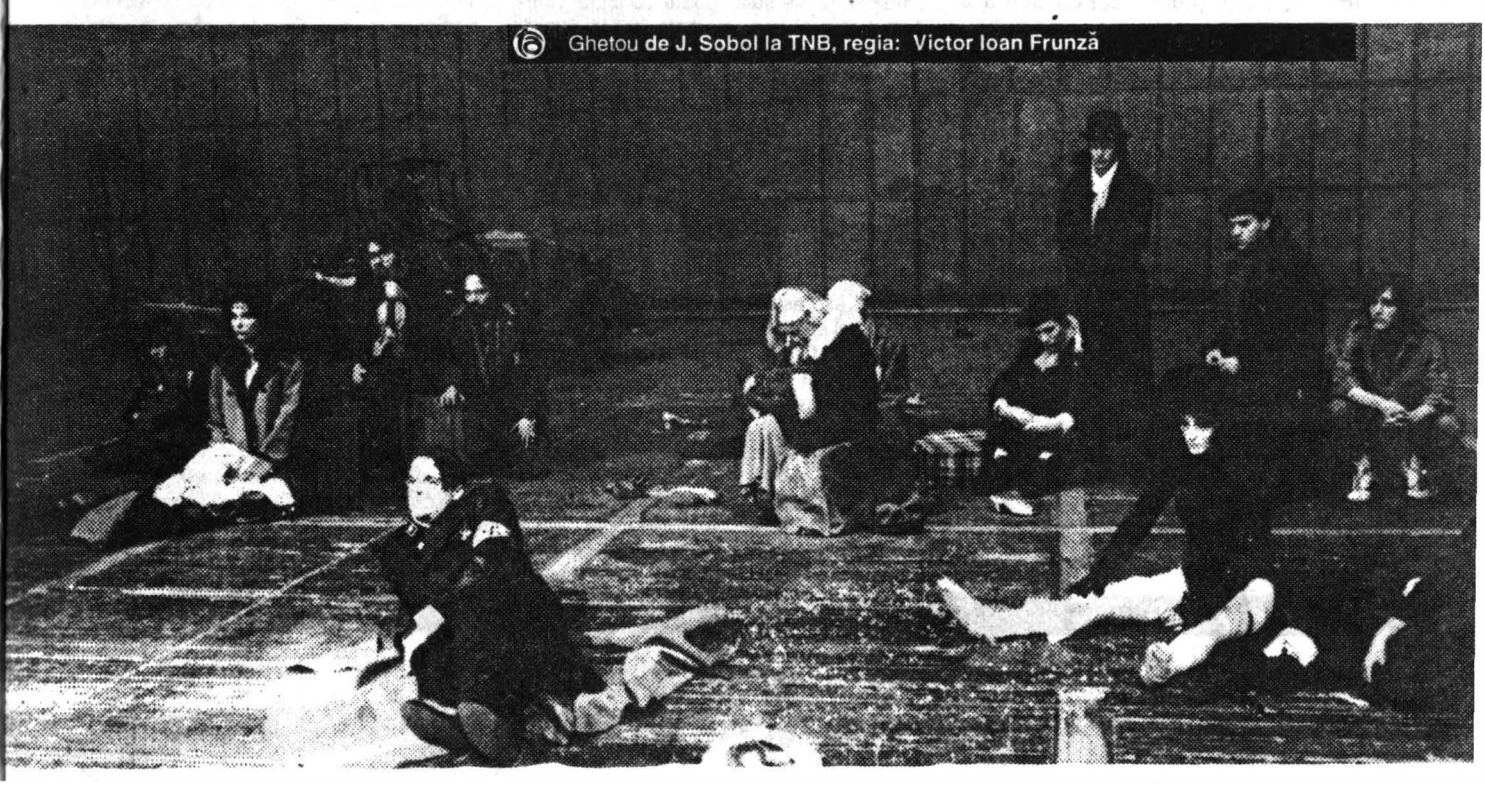
UN AVERTISMENT

GHETOU de Joshua Sobol. În românește de Dan Duțescu • TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI • Data premierei: 11 iunie 1993 • Direcția de scenă : Victor Ioan Frunză • Decoruri și costume: Adriana Grand • Muzica: Dorina Crișan-Rusu • Coregrafia: Felicia Dalu • Distribuția: Mircea Rusu (Kittel), Alexandru Bindea (Weiskopf), Mircea Diaconu (Gens), Constantin Dinulescu (Kruk): trupa de teatru: Maia Morgenstern (Haya), Bogdan Mușatescu (Srulik, Naratorul), Cerasela Stan (Lina), Eugenia Maci (Iudith, O actriță, Judecătorul), Ilinca Tomoroveanu (Ooma, O actriță), Vasile Filipescu (Isrulik, Hasidul), Maria Teslaru (Gottlieb), Claudiu Istodor (Yankel, Un rabin), Liliana Hodorogea (Geiviș), Carmen Ionescu (Elia), Mircea Cojan (Dessler), Ion Besciu (Adjunctul lui Dessler) • Dansează: Felicia Dalu • Orchestra: Lucian Maxim - conducerea muzicală, percuție, Dorina Crișan-Rusu - pian, Eugenia Leau, Marius Leau - vioară, Florentina Piedicuță - violoncel, Adrian Porumbăceanu - oboi, Mihai Iordache - saxofon.

Cînd planșeul scenei coboară implacabil, introducînd un grup de nou veniți în ghetou, spectatorii așezați pe laturi simt vertijul, au senzația că intră împreună cu zdrențăroasa trupă de actori în locul care în limbaj convențional se numește iad. Ceea ce vrea să spună autorul piesei, Joshua Sobol, și ceea ce pune în scenă (la propriu) regizorul Victor Ioan Frunză este o fabulă pentru aici și acum, nu o elegie pentru ceea ce a fost. Dimensiunea ororii face aproape de neînțeles unicitatea ei: crima nazistă nu se adaugă doar unui lung și vechi șir de crime din categoria războaielor etnice : s-a construit o industrie a morții de dimensiuni continentale, cu căi ferate, lagăre, camere de gazare și crematorii în care materia primă erau evreii și produsul finit, cadavrele. În acest fel, milioane de oameni au fost condamnați la moarte, un întreg popor a fost sortit anihilării. N-a fost ca pe vremea celebrelor decrete medievale, cînd evreii, pentru a-și salva viața, aveau posibilitatea să fugă sau să-și renege credința. Cu sprijinul autorităților locale din țările ocupate sau aliate, în pofida rezistenței solidare - care totuși a existat, în indiferența generală - masacrul s-a produs. A fost un masacru al inocenților ? Nu aceasta e problema și înseamnă a-i acorda lui Hitler rolul Judecătorului Suprem pentru a discuta în acești termeni : au murit copii și bătrîni, genii și mediocrități, oameni cinstiți și șnapani, săraci și bogați, frumoși și urîți, cosmopoliți și naționaliști, bigoți și atei.

Ghetoul din Vilna, ale cărui ultime zile le ia drept reper în timp Joshua Sobol în piesa sa, este pe cale de dispariție. Au murit cincizeci de mii de oameni, mai sînt în viață patrusprezece mii de locuitori în anticamera morții. În pofida evidenței, comportamentul lui Kittel nu lasă loc nici unui dubiu, vor muri cu toții, mai mult sau mai puțin demn, mai mult sau mai puțin chinuiți, vor muri chiar cu riscul vieții ofițerului nazist. Se produc nenumărate strategii de supraviețuire : cultura, arta, pragmatismul, compromisul, socialismul, comunismul, solidaritatea națională, lașitatea și curajul se opun și se succed pe rînd, într-o dinamică a motivațiilor omenești și nu ale unui determinism ideologic. Fiecare dintre aceste atitudini are o explicație și o șansă. Nici una nu este soluția. O dată ajunsă în punctul în care forța decide, omenirea nu mai are nici o posibilitate de a evita cataclismul, ci doar de a-l amîna.

În piesa lui Sobol, Naratorul - actorul Srulik din ghetou - se află în apartamentul său din Tel-Aviv și declanșează, printr-un efort de memorie, trecutul. În spectacolul lui Frunză, Srulik este prizonierul propriilor amintiri, un omuleț care se zbate pe platoul imens al scenei, încercînd să ne explice, nouă care, fizic, sîntem alături, dar în fond atît de departe, că nimic nu mai poate salva omenirea după ce a acceptat inacceptabilul. Meritul lui Victor Ioan Frunză este acela de a fi cuprins într-o formulă regizorală amplă și consistentă atît tragedia unei colectivități umane, cît și lecția pe care această tragedie o impune tuturor colectivităților și indivizilor care le alcătuiesc. Spațiul de joc este imens cît lumea, dar și claustrofobic ca ghetoul. Cînd pare că se deschide (se trage cortina), dincolo nu e decît hăul, pustiul. Elie Wiesel (supraviețuitor dintr-un lagăr al morții) spunea odată că Holocaustul a fost posibil pentru că Dumnezeu și-a întors fața de la ceea ce se petrecea pe pămînt. Așa și arată lumea acestui spectacol, imaginat și concretizat de regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand : ea se scufundă inexorabil, indiferentă la zbaterile individuale sau colective. Doar un spațiu de joc izbutește să-și păstreze statutul normal : scena teatrului din ghetou. Existența unei trupe de teatru în



Ghetou de J. Sobol la TNB, regia: Victor Ioan Frunză

ghetoul din Vilna este atestată documentar. Ce a fost acest teatru - „o încercare de a revărsa puţină lumină în aceste vremuri întunecate", o diversiune „pentru a nu aprinde scînteia răscoalei", sau o blasfemie : „Cum poţi să joci într-o piesă la trei săptămîni după masacru, cînd sîngele nu s-a uscat încă ?" ? Cîte ceva din toate. Ambiguitatea replicii pe care o poate da arta, cînd moartea cîştigă lupta, este prezentă de la bun început : încercarea actriţei Ooma (Ilinca Tomoroveanu) de a distrage atenţia ofiţerului nazist printr-un monolog al artei înalte este sortită eşecului, oricît de strălucită ar fi performanţa. Arta nu poate face pe nimeni mai bun şi tot ceea ce „produce" trupa din ghetou nu este decît imaginea armonioasă a răului - dacă se poate spune aşa. Piesa din piesă despre raţionalizarea insulinei este fără sfîrşit fericit. Şi nu întîmplător, tot pe scena din scenă se petrece unul din episoadele cele mai dramatice : momentul în care Gens, comandantul evreu al ghetoului, încearcă – sub ochii nemţilor – să-i salveze pe copiii condamnaţi. Nu cu viaţa rivalizează arta, cum a considerat „o anumită parte" a esteticienilor, ci cu moartea şi în această competiţie, victoriile – atîtea cîte sînt – au gust de cenuşă. Muzica Dorinei Crişan-Rusu evocă permanent acest scrîşnet al neputinţei, concretizat şi în evoluţiile de grup sau individuale ale membrilor trupei. Teatrul nu poate ţine loc de pîine şi nici nu e apt să înlocuiască revolta. O demonstrează într-o scenă memorabilă Lina (Cerasela Stan); nu pe scenă, ci în spaţiul în care moartea învinge viaţa îl înfruntă ea pe ofiţerul nazist : nici cea mai divină muzică nu-l poate înfrăţi pe călăi cu victimele.

În absenţa lui Dumnezeu, fiecare vrea să-şi asume rolul Judecătorului : Kittel (ofiţerul nazist) doreşte eliminarea celor impuri, Gens (comandantul evreu al ghetoului) acceptă ca pe o necesitate dispariţia celor slabi, Kruk (fostul militant comunist) crede că trebuie să supravieţuiască cei buni, Weiskopf (comerciantul) luptă pentru triumful utilului. Argumentele lor capătă substanţă emoţională în interpretarea actorilor. Mircea Rusu (Kittel) exprimă patima rece a inteligenţei în delir, curiozitatea perversă a celui care deplasează mereu, prin acţiune Individuală, graniţele răului colectiv. Mircea Diaconu (Gens) nu se străduieşte în nici un fel să-şi explice personajul, să-l „umanizeze", să ne facă să-l compătimim. Actorul joacă reţinut drama celui care a călcat legea morală în deplină cunoştinţă de cauză : el are motivaţii, nu scuze. Reţinut, sigur de sine, pare că ştie întotdeauna ce trebuie să facă, pentru că înţelege că nu mai e nimic de făcut; şi cînd e, la un moment dat, copleşit, plînsul lui degajă aceeaşi forţă a lucidităţii niciodată salvatoare. Constantin Dinulescu (Kruk) este însăşi neputinţa : nu se poate raţionaliza, prin ideologie , iraţionalul. Persecutat în primul rînd de maniheismul propriilor idei, actorul face perceptibil spaţiul cuprins între trăiri şi cuvintele care le exprimă. Febrilitatea întru profit a lui Alexandru Bindea (Weiskopf) are o tensiune a ambiguităţii relevată în momentul „parada modei" (căruia fantezia adecvată la obiect a Adrianei Grand îi dă o tragică splendoare): sluga ticăloasă îl urăşte pe stăpînul ticălos, şi cu cît este mai cumplit şi mai concret blestemul, cu atît este mai evidentă zădărnicia.

„Trupa" este condusă de un actor interpretat de Bogdan Mușatescu cu o infinită grijă faţă de ipostazele histrionismului etalat, dar şi asumat. Intensitatea trăirii tragice de care e capabilă Maia Morgenstern îşi găseşte în rolul cîntăreţei Haya un amplu spaţiu de desfăşurare şi faptul că actriţa ne-a obişnuit cu performanţa nu ne poate împiedica să observăm puterea ei de a polariza conflictul, de a dota cu mister sordidul vieţii. Cerasela Stan, Ilinca Tomoroveanu, Eugenia Maci, Claudiu Istodor şi toţi ceilalţi membri ai trupei introduc fluidul teatralităţii în desfăşurarea spectacolului.

Spectacolul lui Victor Ioan Frunză are o teatralitate bogată, pusă în slujba ideii, atentînd la confortul intelectual al spectatorului, şi nu în ultimul rînd la cel fizic. Condiţia umană nu este linguşită, victimele nu sînt exonerate de răspundere. Nu e plăcut să auzi asemenea lucruri şi să simţi cum micile întărituri construite de fiecare pentru uz personal se clatină. Dar tocmai pentru că e aşa, nu trebuie acordată nimănui scuza că băncile sînt incomode şi că nu toate replicile se aud. Aşa cum după premieră s-au mai produs modificări de ritm, în favoarea coerenţei, se pot remedia şi aceste - aparent - amănunte. Pentru ca importanta izbîndă pe plan intelectual şi emoţional, datorată talentului şi modernităţii în gîndire, să-şi poată împlini misiunea de avertizare pe care şi-a asumat-o.

MAGDALENA BOIANGIU

O „RESTITUIRE" CONVERTITĂ LA „EXPERIMENT"

GOANA DUPĂ FLUTURI de Bogdan Amaru ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data premierei: 31 martie 1993 ● Versiunea scenică şi regia: Grigore Gonţa ● Scenografia: Lavinia Drişcu ● Ilustraţia muzicală: Romeo Chelaru ● Distribuţia: Raluca Penu, Cecilia Bârbora (Rodica, modista cu atelier propriu; Beatrice, fecioara lui Farada), Claudiu Bleonţ, Dan Puric, Alexandru Georgescu, Eugen Cristea (Dorin, doctor în ştiinţe naturale; Farada, cerealist arhimilionar; Brustan, avocat; Ciprian, preot).

Din categoria naivilor ce au crezut că „mizeria universală" poate constitui „parfumul tare al unei credinţe în Mai Bine", Bogdan Amaru (1907–1936) s-a iluzionat cu idealul „proletarului ce va domina secolul XX" şi s-a plasat singur în „galeria proletarilor" care frecventau cenaclul „Sburătorul". De altfel, E. Lovinescu este cel care a definit lapidar „talentul literar, incontestabil, ca o lamă de cuţit" al acestui tînăr ce a cochetat deopotrivă cu actoria şi gazetăria: „stăpînirea unei limbi plină de sevă regională, şi arta de a orna", „meşteşugul expresiei figurate, al plasticizării şi al ritmicei stilistice".

Despre Goana după fluturi, unica sa piesă (scrisă în 1933, pierdută şi regăsită, publicată pentru prima oară în revista „Teatrul" în 1967 şi jucată în 1968 la Casandra), s-a spus că aminteşte de modul în care Victor Ion Popa făcea haz de necaz, pe un subiect în maniera „rîsu-plînsu" practicată de G.M. Zamfirescu, prin vervă apropiindu-se de Tudor Mușatescu, metamorfozînd lirismul de genul Sebastian într-o trăsnaie à la G. Ciprian. Lărgind unghiul retrospectiv, s-ar putea descoperi filiera prin care a fost receptat de posteritate Urmuz, această farsă avînd parcă menirea de a umple distanţa literară dintre Caragiale, Ionescu şi Mazilu, „miticismele" aflîndu-se în drum spre distileriile sarcasmului contemporan.

De aici şi importanţa gestului făcut de Teatrul Naţional, care şi-a înscris printre obiectivele repertoriale o suită de restituiri din dramaturgia autohtonă. Reprezentaţia, extrem de vie, într-o viziune ce ar putea fi taxată drept „Intertextualistă", relevă modernitatea scriiturii printr-un cumul de clişee deopotrivă ale anilor '30 şi ale prezentului.

S-a avut în vedere, desigur, Indicaţia autorului: „acţiunea se petrece în Bucureşti, în fiecare zi", dar şi faptul că eroii sînt tipuri de un comic intrinsec şi interşanjabil, tipuri

Foto: Armand Rosenthal

Claudiu Bleonţ şi Dan Puric în Goana după fluturi de B. Amaru la TNB

de personalitate care folosesc nediferenţiat acelaşi fel de limbaj, cu replici puternic acidulate, într-un stil oral pe cît de pedestru pe atît de celest, printr-o juxtapunere de preţiozitate şi trivialitate (atenuată de versiunea scenică), culminînd în autopersiflare. Astfel, Grigore Gonţa şi-a putut pune în aplicare un mai vechi proiect, invitînd publicul la o activă „colaborare la regie": fiecare actor e pregătit să interpreteze oricare dintre personaje, distribuţia serii stabilindu-se prin cuantificarea aplauzelor pe care le primeşte actorul atunci cînd îşi anunţă la rampă candidatura pentru unul dintre roluri. Deşi alegerea se face în mod arbitrar, fiindcă majoritatea spectatorilor nu deţin decît informaţiile minime furnizate direct de către virtualul interpret, în funcţie de inspiraţia de moment, se instituie o stare generală de bună dispoziţie, indusă prin senzaţia că se participă liber la „decizie".

Această formulă originală, prin caracterul imprevizibil al configurării finale a spectacolului, prin refuzul încorsetării, stimulează atît interesul şi imaginaţia publicului cît şi creativitatea interpreţilor, cărora li se acordă într-adevăr o libertate considerabilă în recrearea piesei, ei jucînd cu o plăcere nebună în contre-emploi sau travesti şi chiar – în final – alternativele toate.

Bruna Raluca Penu (al cărei diapazon cuprinde deopotrivă registrul tragicului melodramatic şi pe cel al umorului caustic) şi blonda Cecilia Bârbora (ingenuă serafică, dar şi comică) îşi disputa patru roluri: Rodica, modista generoasă, o Miţa Baston senin resemnată; Beatrice, năzuroasa fată de bani gata, o Didina Mazu incipientă; ucenicul croitor, o altă calfă Spiridon, şi micuţa florăreasă, oricînd dispusă la... tandreţe şi abjecţie. Claudiu Bleonţ (ironist fin, creator al unor compoziţii insolite, capabil să surmonteze orice „handicap" de vîrstă sau condiţie socială), Dan Puric (temperamental înclinat spre caricatură), Alexandru Georgescu (actor de mare mobilitate spirituală), Eugen Cristea (bogat colecţionar de ipostaze inedite) luptă şi ei pentru patru roluri: doctorandul în ştiinţe naturale Dorin, un Venturiano anticipîndu-i pe nebunii făţarnici; cerealistul multimilionar Farada, un Jupîn Dumitrache ajuns la stadiul magnatului Bucşan; avocatul Brustan, un Ipingescu „enciclopedist" de ocazie; preotul Ciprian, vorbind cu aceeaşi evlavie şi de cele lumeşti şi de cele sfinte, polarizînd grotescul situaţiilor absurde asemeni pompierului din **Cîntăreaţa cheală.**

Dansînd şi cîntînd la pian, la chitară sau din gură, artiştii asigură acelei perioade, a romanţei şi tangoului, culoarea temporală „retro". Culoarea locală a mahalalei e sugerată vizual prin cîteva perne, husele indicînd parvenitismul pretins aristocratic, iar cortina de voal figurează nostalgia unor fiinţe încremenite în eterna banalitate.

IRINA COROIU

PORUNCA A ŞAPTEA (Fură ceva mai puţin) de Dario Fo. Traducerea: Angela Ioan ● Versiunea scenică şi textele cîntecelor: Gelu Colceag (versuri din William Shakespeare şi Marin Sorescu) ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data premierei: 8 aprilie 1993 ● Regia: Gelu Colceag ● Decoruri: Mihai Mădescu ● Costume: Luana Drăgoescu ● Muzica: Mircea Octavian ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distrbuţia: Petre Lupu (Gropar 1, Hoţul, Nebun 7), Mihai Gruia Sandu (Gropar 2, Şantajistul, Nebun 6), Doru Ana (Gropar 3, Procurorul general), Ion Lemnaru (Gropar 4, Profesorul), Mariana Mihuţ (Enea), Cornel Scripcaru (Coşciugofobul), Cristina Buburuz (Soţia coşciugofobului, Cocota 1, Nebun 5), Emilia Popescu (Dama de consumaţie, Nebun 4), Luminiţa Gheorghiu (Cocota 2, Sora 1, Înger 2), Mirela Gorea (Cocota 3, Sora 2, Înger 1), Maria Eremia (Cocota 4, Maica superioară, Nebun 3), Claudiu Stănescu (Comisarul), Constantin Drăgănescu (Directorul cimitirului), Adrian Ciobanu (Indian 1, Cocota 5, Nebun 2), Marius Galea (Indian 2, Cocota 6, Nebun 1), Radu Gabriel (Excelenţa sa, Mortul iugoslav).

CUM S-A MAI (TOT) VĂZUT...

„Mai actuală decît oricînd, aici şi pretutindeni" se spune despre multe dintre comediile satirice, astfel încît ajungi să te întrebi dacă e vorba de un merit al textului ori de un cusur al lumii pe care acesta „o zugrăveşte". În cazul comediei lui Dario Fo **Porunca a şaptea** este suficient să-i notezi subtitlul – **Fură ceva mai puţin** – ca să-ţi dai seama că adevărul e măcar la mijloc, dacă nu va fi luat-o repejor spre cea de a doua explicaţie. În prezent, ziarele şi guvernele italiene se fărîmă sub povara dezvăluirilor privind corupţia, ziarele (şi atît!) româneşti se fărîmă şi ele sub povara aceloraşi ştiri de senzaţie, astfel încît **Porunca a şaptea** pare scrisă anume, la comandă, pentru deplina „ancorare în realitate". Deşi au trecut decenii de la apariţia lui, textul îşi păstrează, aşadar, acuitatea tematică şi deopotrivă meritele legate de inventivitatea în crearea situaţiilor, gust al surprizei, un anume sarcasm voios, scrîşnit-amuzat. Poate Fo nu este cel mai important dramaturg al contemporaneităţii, cum eram tentaţi să credem atunci cînd îl descopeream, în anii '60-'70, dar el oferă întotdeauna (şi **Porunca a şaptea** nu face excepţie) prilejul unor spectacole „de public" în care totuşi rîsul nu este stîrnit de brînciuri şi ghionţi.

De public este şi montarea pe care o semnează la „Bulandra" Gelu Colceag, de public destul de indulgent însă, am fi îndemnaţi să adăugăm. Spectacolul nu e prost, dar e teribil de convenţional, te amuză cîteodată, dar nu te surprinde mai niciodată, ba uneori te şi plictiseşte, ceea ce pentru genul în cauză nu e chiar un titlu de glorie. Există şi „delicte" de gust (la nivelul regiei, dar şi al scenografiei şi interpretării) – nici acestea însă grave, nici acestea „cum nu s-a mai văzut vreodată". De fapt, cam totul este „cum s-a mai văzut". Şi nu o singură dată...

Senzaţia de prospeţime, de autenticitate, plăcerea descoperirii (şi a urmăririi) actului artistic am resimţit-o doar în legătură cu interpretarea scînteietoare (efectiv scînteietoare) a Marianei Mihuţ, în „mîinile" căreia naivitatea, farmecul, vicleniа, onestitatea, duioşia, maliţia devin o pastă fină, omogenă, modelabilă în mii de chipuri. În general, este riscant să îndemni pe cineva să vadă un anume spectacol, să-i garantezi (!) că se va bucura văzîndu-l. Dacă aş îndemna un spectator să vadă **Poruncă a şaptea** i-aş spune însă „du-te să vezi **o actriţă**" şi în felul acesta e limpede că n-aş risca nici un reproş. M-aş alege, precis, cu mulţumiri.

CRISTINA DUMITRESCU

SUB PĂMÎNT, DAR NU MAI JOS

UNDERGROUND, după AZILUL DE NOAPTE de M. Gorki ● A.T.F., în colaborare cu TEATRUL „NOTTARA" ● Data premierei: 15 aprilie 1993 ● Regia: Alexandru Repan ● Scenografia: Sică Rusescu ● Conducerea muzicală: prof. Constantin Gabor ● Distribuţia: Alexandru Agarici, Lelia Ciubotaru, Andreea Măcelaru, Iulius Liptac, Marius Stănescu, Claudiu Romilă, Clara Popescu Vodă, Rareş Stoica, Crenguţa Hariton, Diana Giubernea, Sorin Cociş, Bogdan Vodă, Costel Caşcaval, Ovidiu Niculescu, Liana Fulga, Daniel Popescu.

Dintotdeauna, traducerea titlului piesei lui Gorki – Na dne – a pus probleme în România: „azilul de noapte" desemnează locul unde evoluează personajele, fără să cuprindă şi conotaţia de „limită de jos" pe care o are originalul. Studenţii care s-au adresat acestui text devenit clasic, fiind şi foarte rîvnit pentru că oferă multe roluri deopotrivă de „principale", au schimbat locul acţiunii, în consecinţă şi titlul, urmînd ca enunţul tragic să fie detaliat prin viziune şi interpretare.

Şochează cuvîntul Underground lîngă numele lui Gorki. În dicţionar găsim: subteran, clandestin, conspirativ, tainic, secret, sub pămînt, îngropat, ascuns, metrou. Cîte ceva din toate acestea se regăseşte în spectacol. În primul rînd metroul: această relativ recentă cucerire a civilizaţiei nu se rezumă doar la asimilarea progresului tehnic; dacă zborul îl face pe om să se simtă egal cu pasărea, metroul îl reduce cumva la condiţia de cîrtiţă. Decorul lui Sică Rusescu construieşte o ambianţă sordid-exotică, dar sugerează şi o idee – întotdeauna există un „mai jos", o altă faţă a perfecţiunii electronice, perfecţiune care a oferit doar un nou sediu celebrilor vagabonzi ai lui Gorki, fără să dea un răspuns problemelor lor. Viaţa adevărată e undeva, în altă parte; alci se trăieşte într-un labirint fără ieşire, legătura cu lumea se face printr-o uşă care duce tot „jos", de acolo nu vine decît zgomotul mecanic al garniturilor de tren sau ecourile stinse ale violenţei stradale.

Azilul de noapte din măruntaiele Moscovei la început de secol poate fi transferat, cu modificări minime, în orice capitală contemporană. E alci o dovadă a perenităţii piesei, dar şi a îndemînării autorilor spectacolului de a o traduce în codul artistic al contemporaneităţii.

Ca şi la Gorki, acest cotlon are stăpîni: oricît de mizeră ar fi o situaţie, întotdeauna se găseşte cineva care să vîndă şi să ordoneze privilegii. Pensionarii, ca şi stăpînii, sînt tineri. Ceea ce putea fi o servitute convenţională, determinată de faptul că interpreţii sînt studenţi, devine o temă originală a spectacolului: personajele sînt condamnate înainte de a fi apucat să trăiască, sau să înţeleagă ce au trăit. Biografia Actorului, a Baronului, a Nastiei nu mai au caracter concret, fiind la limita atît de fluidă dintre proiecţie şi amintire. Oameni respinşi de societate, nu mai pun ei înşişi nici un preţ pe existenţa lor. Prezenţa lui Luca – purtătorul minciunii care dă speranţă – îşi pierde semnificaţia „ideologică". El este un fantast printre alţii, îl individualizează doar puterea de decizie. Ana nu se stinge neobservată şi umilă, ci într-o adevărată apoteoză a expierii, exprimînd o speranţă colectivă: moartea nu este un sfîrşit. Episodul are forţă şi frumuseţe, impactul său emoţional e foarte puternic. Muzica nu este un simplu adjuvant de spectacol, ci o modalitate de a potenţa trăirea interpreţilor, demonstraţie înfăptuită cu virtuozitate de elevii profesorului Alexandru Repan.

Momentele „tari" din partea doua, crima, plecarea lui Luca, monologul lui Satin, sinuciderea actorului, care „ne-a stricat tot cheful", nu mai ating aceeaşi intensitate. Rămîne însă decisivă performanţa de a oferi o interpretare proaspătă a unui text care părea că şi-a spus toate adevărurile, înnoire care operează consistent, adaptînd mijloacele scopului şi nu invers.

Generozitatea Teatrului „Nottara", care a inclus în repertoriul său acest spectacol, se justifică prin dovada concludentă că pe anumite paliere ale sale efortul Academiei de Teatru şi Film este racordat la experienţele de substanţă ale gîndirii teatrale. Din păcate, generozitatea n-a mers şi pînă la alcătuirea unui program de sală din care să aflăm cine pe cine joacă. Nu ne rămîne decît să lăudăm în bloc prestaţia colectivă. Poate că asta s-a şi dorit.

MAGDALENA BOIANGIU

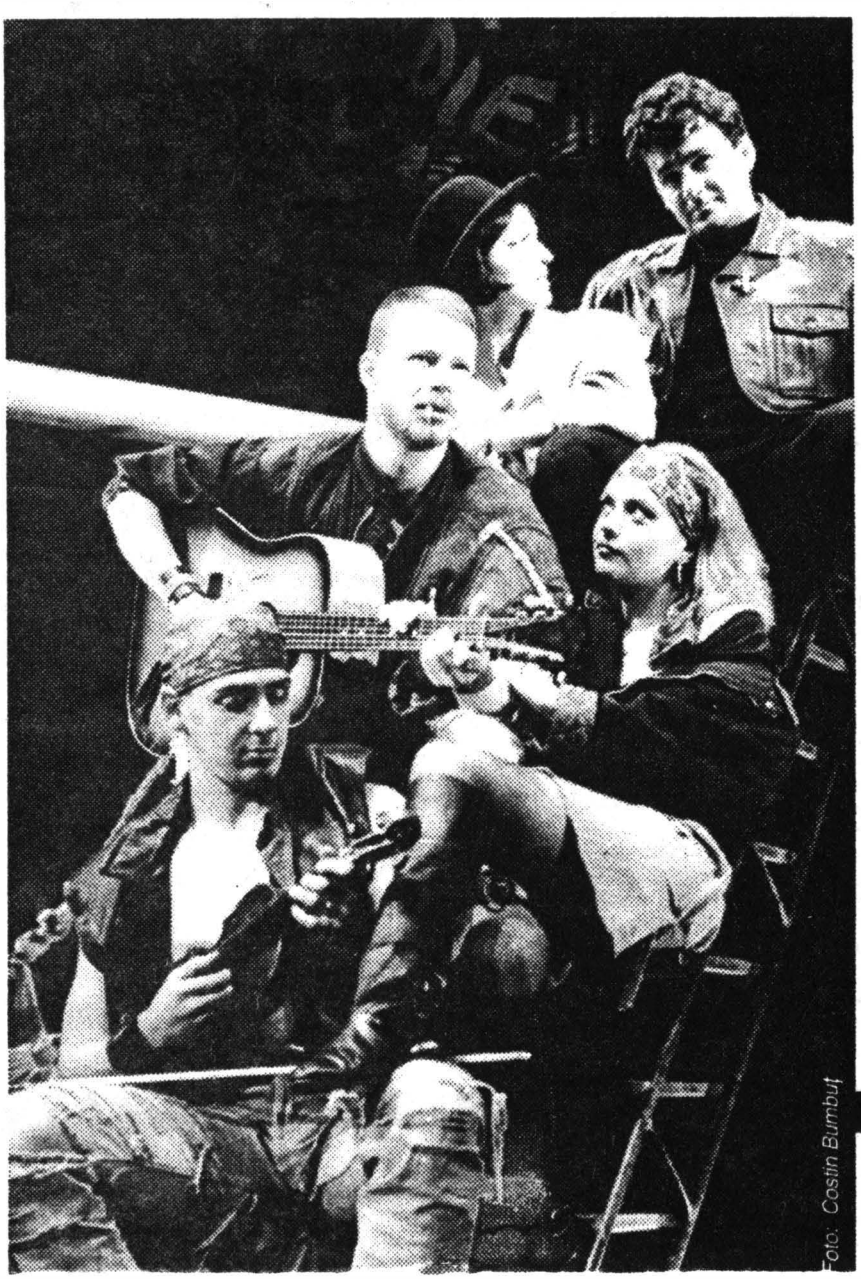


Foto: Costin Bumbuţ

AMNEZIA

MIGRENA de Hanibal Stănciulescu ● TEATRUL MIC ● Data premierei: 25 februarie 1993 ● Regia: Radu Băieşu ● Scenografia: Maria Miu ● Distribuţia: Eugen Cristian Motriuc (Iacob, Regele), Oana Ioachim (Eugenia, Regina), Patric Petre Marin (Cezar, Ministrul), Dana Dembinski (Elisabeta, Doica), Nicolae Iliescu (Doctorul, Vraciul), Cristian Iacob (Manolică, Pictorul).

Am uitat, trebuie să recunosc. Totul se neacă într-o ceaţă vîscoasă prin care cîteva personaje înoată cu înfrigurare să ajungă la limanul memoriei mele inundate de un alb dens, în mijlocul căruia e aproape cu neputinţă să te orientezi. Dar poate că este blestemul acestor fărîmături, aşa cum le-a „încîntat" Hanibal Stănciulescu însuşi, în **Migrena**, să nu răzbească într-o lume a nonsensului, pe care ele îl sporesc cu fiecare gest. Directorul de scenă, Radu Băieşu, reia blestemul acesta (deşi nu obligatoriu şi în spiritul textului dramatic), plasînd pseudo-personajele lui Hanibal într-un spaţiu al convenţiei, însă, la rîndul lui hăcuit de nonsens. Cu alte cuvinte, actorii Teatrului Mic, în loc să **semnaleze** o poetică a vidului, a inconsistenţei aproape totale a relaţiei dintre fantoşele unei comunităţi tarate de istorie, o **trăiesc**, pare-se, de-adevăratelea prin însăşi logica montării lui Radu Băleşu, adică într-una răsturnată a actului dramatic. Cuprinzînd în cele din urmă şi spectatorul într-un vid al receptării. Părăseşti sala de spectacol cu senzaţia pasageră că ai asistat la un bîlci involuntar, să spunem al străzii, şi este probabil că de aşa ceva începe chiar să-ţi fie lehamite. De aceea să-mi daţi voie să nu-l cred pe autor cînd se bucură că „piesa a căpătat un fel de viaţă proprie, independentă" de el, „**Migrena** înflorind ca o magnolie".

De ce se înclină însă balanţa judecăţii critice înspre text? Pentru că răzbat prin ceaţa vîscoasă, de undeva, de la sursele aventurii prin nebuloasă a spectatorului, cîteva sugestii cu totul surprinzătoare în universul culturii dramaturgice de astăzi. Hanibal Stănciulescu încearcă, pare-se, să dinamiteze mitul salvării prin teatru, prin refugiul în ficţiune al indivizilor într-o societate sub presiunea circumstanţelor istorice, intrat într-o reţea lignificată de semnificaţii a teatrului contemporan. Aici, un **Doctor** perverteşte, dacă se mai poate spune aşa, existenţa subumană a cîtorva izolaţi ca într-o periferie mizeră, oferindu-le barbituricul mincinos al autoabandonului de sine, în lumea unui basm dramatic, la a cărui desfăşurare, însă, i se îngăduie fiecăruia numai o contribuţie oarecum supravegheată. Experimentul eşuează pas cu pas, pentru că efectul este cu atît mai tragic: personajele, între sentimentul unei parţiale eliberări şi acomodarea la condiţionările existenţei lor în ficţiune, determinată de către o forţă din afara acestei ficţiuni, sfîrşesc prin a fi duplicitare.

Reţin momentele de virtuozitate comică ale lui Patric Petre Marin, pete de culoare într-o anemică însăilare scenică. În rest, nu pot să nu mărturisesc, am uitat.

SEBASTIAN-VLAD POPA

CUM-NECUM, TOTUL E SĂ NE RÎDEM

DACĂ DĂ DUMNEZEU ŞI PLOUĂ de Denis Dinulescu şi Nicolae Mateescu TEATRUL MIC ● Data premierei: 3 iunie 1993 ● Regia: Dan Micu ● Scenografia: Maria Miu ● Distribuţia: Leopoldina Bălănuţă (Primarul), Ioan Chelaru (Contabilul Epureanu), Eusebiu Ştefănescu (Regizorul T.V.), Nicolae Praida (Preotul), Sorin Medeleni (Paznicul), Papil Panduru (Profesorul Căpăţînă), Coca Bloos (Nuţi), Ana Maria Călinescu (Mioara), Petre Moraru (Şeful de producţie), Ion Lupu (Cameramanul), Nicolae Pomoje (Ruşii), Monica Mihăescu, Cătălina Mustaţă, Liliana Pană, Domniţa Constantiniu, Liana Ceterchi, Ruxandra Enescu (Fetele), Avram Birău, Dan Zamfirescu (Flăcăii).

Pentru spectatorii care au avut ocazia să vadă marile spectacole ale Teatrului Mic din ultimii 25-30 de ani (din timpul directoratului lui Radu Penciulescu, iar mai apoi din timpul directoratului lui Dinu Săraru), ceea ce se întîmplă după '89 încoace cu Teatrul Mic e de-a dreptul stupefiant. Mai întîi, s-a preumblat pe la conducerea teatrului Romulus Vulpescu, tulburînd nişte ape care nu mai erau chiar limpezi, cultul valorii cunoscînd o vertiginoasă degradare în acest teatru. A încercat după aceea să limpezească apele şi să repună valoarea artistică în drepturile-i firesti Alexa Visarion, sub directoratul său producîndu-se însă reprezentaţii de tot felul, inclusiv foarte proaste, dar şi trei spectacole cel puţin onorabile: **Regăsire** de Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu, **Mătrăguna** de Machiavelli, în regia lui Dan Micu şi **Jacques şi stăpînul său** de Milan Kundera, în regia lui Petre Bokor. Totuşi, Teatrul Mic – ca instituţie – nu reuşise să revină la linia de plutire, disensiunile existente dovedindu-se mai puternice decît străduinţele directorului. Drept care ştafeta directorială (căci cam despre aşa ceva a ajuns să fie vorba) a fost preluată de Dan Micu, fără ca schimbarea directorului, produsă în urmă cu vreun an, să aibă repercusiuni benefice în viaţa teatrului. Căci spectacolele au continuat să iasă la rampă aleatoriu, decalibrate sub raport artistic, confuze ideatic şi chiar dezamăgitoare ca valoare a textelor puse în circulaţie. A fost cazul piesei lui Hanibal Stănciulescu, **Migrena**, a cărei montare a fost semnată regizoral de Radu Băieşu, şi este acum cazul piesei **Dacă dă Dumnezeu şi plouă** de Denis Dinulescu şi Nicolae Mateescu, regia spectacolului aparţinîndu-i chiar lui Dan Micu. Nu poate fi vorba, deci, de o „sarcină" artistică dată regizorului de altcineva decît de el însuşi. Opţiunea repertorială şi calitatea spectacolului implică aşadar, în mod cert, coordonate configurative pentru directoratul lui Dan Micu la Teatrul Mic (orientarea generală a instituţiei, criteriile valorice – şi de gust – care determină înscrierea pieselor pe afiş, ştacheta calităţii artistice a reprezentaţiilor, eventualele direcţii pe care doreşte să şi le asume teatrul în politica sa culturală etc.).

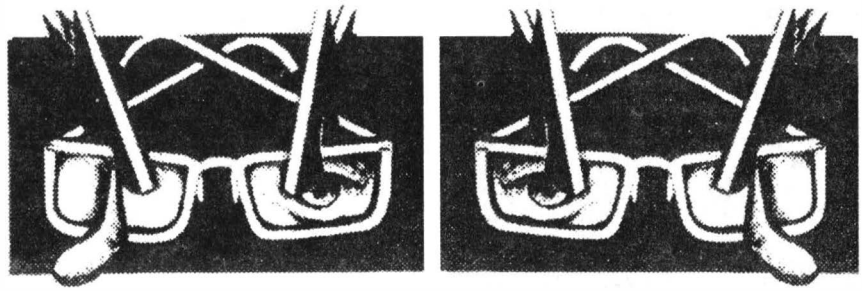
Iată de ce dezamăgirea pe care o produce spectacolul e cu atît mai mare. Căci s-a pornit nu atît de la un text, cît de la un „principiu" postrevoluţionar: dacă tot nu mai există cenzură, nimic nu ne opreşte să folosim orice text, indiferent de valoarea sa literară, pentru că tot îl vom „rescrie" în întregime pe parcursul repetiţiilor, cu sau fără asentimentul autorilor. (După ce că-i jucăm, atîtea le-ar mai trebui, să şi protesteze! Ce-i drept autorii n-au protestat, iar regizorul, în declaraţiile de presă anterioare premierei, nu ostenea să exulte de încîntare în legătură cu rescrierea textului.) Iniţial, acesta aparţinuse autorilor Denis Dinulescu (structural mai aplecat spre poanta de efect imediat, dar de minimă rezistenţă artistică) şi Nicolae Mateescu

(prozator ce şi-a dovedit apetenţa şi pentru dramaturgie, în construcţii de anvergură ideatică şi coerenţă artistică). Bănuim că „rescrierea", probabil quasi-colectivă, i-a dat cîştig de cauză primului pentru că pe cel de al doilea l-a făcut de nerecunoscut. S-a ajuns aproape la o piesă a nimănui despre nimic, pusă în scenă de nimeni. Pentru că nici semnătura regizorală a lui Dan Micu nu mai e de recunoscut, chiar dacă arar mai trece prin scenă – ca în alte dăţi şi în alte spectacole – o suavă balerină (înger alb, simbol al purităţii şi visului), obligată acum la extincţie de asfixianta poluare morală din jur. Singura grijă a tuturor (inclusiv a actorilor) pare doar aceea de „a ne rîde", cu orice preţ şi de orice, mai ales dacă se referă la noi ca naţie. Dar una e s-o faci măcar în descendenţă caragialeană şi alta e să te revendici, să zicem, din Tomazian sau din locurile comune ale spectacolelor de revistă, de la Piteşti pînă la Deva.

A mai face „mişto", în '93, de coruri sau de brigăzile artistice de odinioară (cînd piesa şi spectacolul nu stau nici la degetul cel mic al evoluţiilor postdecembriste ale grupului „Divertis"!), a „construi" azi o piesă avînd ca „nucleu conflictual" vînzarea statuii constănţene a lui Ovidiu unor ageamii (care acum îl mai şi confundă pe Ovidiu cu Lenin!), a face iar cal de bătaie din fardarea realităţii de către televiziune, amestecînd alandala ce-a fost înainte şi după '89, e pe cît de neloaial, pe atît de lipsit de originalitate artistică şi chiar de o minimă onestitate profesională. „Glazura" '89 e străvezie şi neimplicată conflictual, pretenţiile „problematicii" sînt evident mari dar se opresc în fapt la aluzii anemice, ciupite şi ele de prin filme. Primează pata de culoare a „pitorescului" voit caricatural, anihilînd deopotrivă replici cu haz şi apariţii scenice percutante (precum cea datorată actriţei Coca Bloos). Ele par rămase din prima variantă, care avea poate şi miez. Ceea ce ni se oferă acum nu are, şi ar fi inutil să căutăm o scriitură „adîncă" în abundentele fumigaţii scenice, dornice să ofere încropelii ambalajul faptului de artă.

Nu ne vine să credem nici acum că în acest spectacol joacă Leopoldina Bălănuţă, marea tragediană a teatrului românesc, făcînd aici comedie, o comedie grosier-caricaturală, de mîna a doua. Iar dacă vom spune că Papil Panduru – spre meritul său – a ajuns să fie efectiv cel mai bun actor din spectacol, credem că am spus destul.

VICTOR PARHON



ÎNTRE PEDAGOGIE ŞI ARTĂ

MATILDA de Alexandru Pleşcan, după Roald Dahl ● **TEATRUL „ION CREANGĂ"** ● Data premierei: 6 iunie 1993 ● Regia: Thomas de Mallet Burgess ● Scenografia: Spyros Coscinas ● Muzica: Paul Urmuzescu ● Distribuţia: Claudia Cărămidă-Revnic (Matilda), Cornelia Pavlovici (Învăţătoarea), Florina Luican (Mama Matildei), Cristian Irimia (Tatăl Matildei), Gheorghe Petcu (Directoarea) Anca Zamfirescu (Bibliotecara, Bucătarul, Asistenta) şi copiii: Ruxandra Păun, Laura Teodorescu, Andreea Dobranici, Ioana Alexandra, Viorel Ionescu, Augustin Abraham, Mircea Stefancu.

Despre activitatea educativă pe care mulţi artişti de teatru din Marea Britanie o desfăşoară în cadrul şcolilor, îmbinînd psihologia, pedagogia şi arta într-o acţiune convergentă cu caracter informativ şi formativ, am aflat lucruri interesante acum mai bine de douăzeci de ani, într-o vizită de documentare, ale cărei revelaţii nu şi-au mai găsit urmarea. Proiectul Teatrului „Ion Creangă" de a iniţia acest gen de activităţi, care să stimuleze gîndirea şi creativitatea copiilor, realizînd şi o apropiere de un tip deosebit între teatru şi şcoală, mi-a apărut aşadar binevenit şi cu bune perspective, prin colaborarea cu specialişti din Anglia, ai domeniului. Tînărul regizor-pedagog Thomas de Mallet Burgess şi Ruth Burgess (şefa programului educaţional) au trecut, deci, la lucru. Un prim rezultat vizibil: selecţionarea unui grup de copii care să joace în spectacolul **Matilda**, alături de actorii Teatrului „Creangă".

Ce este **Matilda**? De data asta nu mai e vorba despre un proiect educativ, ci despre un spectacol, aşadar, despre artă.

Nu cunosc romanul de mare popularitate al scriitorului englez pentru copii Roald Dahl, roman care a servit drept bază literară adaptării scenice – „piesă în două acte" – efectuată de Alexandru Pleşcan. Independent însă de acest reper, textul spectacolului apare cam sărac şi, mai ales, de o coerenţă precară. Lunga povestire autobiografică şi sentimentală a tinerei profesoare, singura persoană adultă cumsecade (interpretată cu sensibilitate de Cornelia Pavlovici) apare ca un corp străin în şirul peripeţiilor Matildei, fetiţa deşteaptă, superdotată, care acasă are a lupta cu nişte părinţi obtuzi, anti-culturali şi, pe deasupra, şi necinstiţi, iar la şcoală trebuie să înfrunte samavolniciile unei directoare hapsîne, totul încheindu-se incert, cu punct şi virgulă.

În decorurile vesele, viu colorate, ca nişte ilustraţii la o carte pentru copii, şi lesne manevrabile, create de scenograful englez de origine greacă Spyros Coscinas, spectacolul se desfăşoară într-un ritm alert, facilitat de muzica lui Paul Urmuzescu, dar construcţia rămîne fragmentară, iar caracterizarea personajelor sumară. Actori buni ai Teatrului „Creangă", ca Florina Luican sau Cristian Irimia, îngroaşă neartistic contururile personajelor, iar Gheorghe Petcu se „travesteşte" cu stîngăcie în Directoare, dînd replicile otova, fără nuanţare. În rolul titular, Claudia Cărămidă-Revnic a avut de învins dificultatea de a-şi face credibil travestiul de copil, alături de un grup de copii autentici, care joacă şi se joacă pe ei înşişi cu naturaleţea proprie vîrstei. A reuşit uneori, alteori mai puţin.

Prezenţa în scenă a unor actori profesionişti alături de copii – artişti amatori – creează unele denivelări şi provoacă semne de întrebare privind rezultatul artistic al experimentului pedagogic. Cînd, în 1965, a luat fiinţă Asociaţia Internaţională a Teatrului pentru Copii şi Tineret (ASSITEJ) s-a discutat mult despre efectele întrebuinţării copiilor ca artişti într-o activitate teatrală continuă şi despre alte probleme controversate privind influenţa jocului teatral asupra unor mlădiţe umane în formare. Poate că spectacolul **Matilda** va deschide o etapă nouă a discuţiilor.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

DUPĂ DOUĂZECI (ŞI MAI BINE) DE ANI

OAMENI ŞI ŞOARECI de John Steinbeck. Traducerea: Profira Sadoveanu şi Sima Zamfir ● TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI ● Data premierei: 12 februarie 1993 ● Regia: Victor Moldovan ● Scenografia: Gabriela Bondărescu Catargiu ● Distribuţia: George Serbina (George), Stelian Stancu (Lennie), Cătălin Tudor Manea (Curley), Tamara Constantinescu (Soţia lui), Aurelian Georgescu (Slim), Gabriel Constantinescu (Candy), Petrică Păpuşă (Carlson).

Moment din Oameni şi şoareci de J. Steinbeck, Teatrul Dramatic din Galaţi

În urmă cu mulţi ani, Alexandru Finţi a montat la Naţionalul din Bucureşti **Oameni şi şoareci** de Steinbeck. Era un spectacol bun, serios, jucat multă vreme cu succes şi care oferea, la nivelul distribuţiei, o surpriză mult (şi entuziast) comentată la data premierei. Florin Piersic părăsea pentru un moment rolurile de june-prim cu care se impusese, la care părea condamnat pe viaţă (şi a cam fost, de altfel), pentru un **contre-emploi**: Lennie, gigantul cu suflet (şi, din păcate, cu minte) de copil, un năpăstuit al vieţii şi nu un învingător cu plete blonde şi priviri seducătoare.

În spectacolul de atunci, de la Bucureşti, Victor Moldovan juca rolul Curley: în spectacolul de acum, de la Galaţi, şi-a asumat rolul regizorului. De fapt, asta şi pare să-şi fi propus: un **remake**, deci o refacere a versiunii scenice de atunci. Noua imagine se suprapune destul de corect celei vechi, aşa cum ne-o amintim, deci inevitabil estompată de trecerea anilor. A face un remake nu este un păcat, necazul începe însă acolo unde şi imaginea autorului montării pare a fi – ca şi a noastră – uşor estompată. De aceea, liniile de forţă sînt trasate corect, dar le lipseşte tocmai forţa, elementele care creează atmosfera nu lipsesc, şi totuşi atmosfera lipseşte, nimic nu e chiar rău, nimic nu e chiar bine.

Adevărul este că nici din punctul de vedere al interpretării forţele care intră în joc nu sînt aceleaşi. Dacă George Serbina are datele interioare ale personajului – căldura aspră, nesentimentală a lui George – şi reuşeşte să le transmită expresiv, esenţializat, nu acelaşi lucru se poate spune despre Stelian Stancu, deţinător doar al datelor exterioare – masivitatea, adică – presupuse de eroul său, Lennie. Or, este important pentru acest spectacol, pentru această piesă, ca interpretarea celor două personaje să se situeze în echilibru de forţe, ele fiind ipostaze ale unei imagini unice a umanităţii ultragiate, neliniştite, încercînd să supravieţuiască într-o ambianţă ostilă, în care pot avea speranţe, dar nu şi şanse. Ceilalţi interpreţi se situează în zona evoluţiilor corecte, dacă nu foarte semnificative, cu o rezervă, totuşi, în cazul Tamarei Constantinescu şi al lui Cătălin Tudor Manea, a căror lipsă de experienţă scenică se traduce mai curînd prin rigiditate, prin neîndemînare decît prin prospeţime.

CRISTINA DUMITRESCU

RĂUL VEACULUI – ORI AL VEACURILOR?...

TIMON DIN ATENA de William Shakespeare. În româneşte de Dan Duţescu şi Leon Leviţchi ● TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI ● Data premierei: 5 iunie 1993 ● Regia: Gheorghe Miletineanu ● Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu ● Coloana sonoră: Simona Tudor ● Distribuţia: Mihai Mihail (Timon), Cătălin Tudor Manea (Lucius, Trimisul unui creditor, Un tîlhar), Petre Păpuşă (Lucullus, Trimisul unui creditor, Un tîlhar), Gheorghe V. Gheorghe (Apemantus), Marcel Hîrjoghe (Sempronius, Venditius, Servitorul lui Venditius), Stelian Stancu (Aicibiade), Grig Dristaru (Fiavius), George Serbina (Poetul, Trimisul unui creditor), Gabriel Constantinescu (Pictorul, Trimisul unui creditor), Eugen Popescu Cosmin (Giuvaergiul, Flaminius, Un senator), Aurelian Georgescu (Negustorul, Servilius, Un senator), Vasile Dănilă (Caphis). Tamara Constantinescu (O doamnă, Timandra), Svetlana Friptu (O doamnă, Phrynia).

E aproape cert că Shakespeare n-a împrumutat materialul literar pentru **Timon din Atena** de la un scriitor anterior, deşi vreo lucrare precedentă i-ar fi putut furniza sursa de inspiraţie. Se acceptă, în genere, că referirea lui Plutarh la acest personaj, vestit în antichitatea elină, a fost decisivă în alegerea eroului şi a subiectului care, în linii generale, era gata scris de chiar biografia atestată documentar a aristocratului ateńian din secolul V î.e.n. Era un om mărinimos, inconştient, ori nepăsător. Şi-a risipit averea, dăruind-o. Avea cultul prieteniei. Vedea lumea ca o horă incontinentă a amiciţiei. În spectacolul gălăţean, această indiferenţă, aproape frivolă, faţă de bunul propriu şi această viziune idilică, lipsită de orice precauţie, sînt desenate cu umor fin pe o zare întunecată.

Dacă n-ar fi sărăcit brusc şi dacă nu ar fi căzut într-o mizantropie sălbatică, probabil că nu i s-ar fi dus vestea. Contemporanii l-au admirat, l-au perceput ca pe o curiozitate, totuşi remarcînd că refuză ajutorul prietenilor, că îşi foloseşte rău (chiar împotriva propriei patrii) aurul găsit din

întîmplare şi că nu acceptă nici apostazia tardivă a cetăţii, ce recunoaşte, pînă la urmă – sincer ori ipocrit – că a greşit faţă de el. A impresionat moartea sa în singurătate, la marginea mării, învăluit în trufia rea a singularităţii şi în ură. Căci Timon, cunoscînd partea umbrită a lumii, vînzarea de către prieteni, inautenticitatea sentimentelor, puterea nefastă a aurului corupător a prefăcut deznădejdea în ură faţă de întregul univers şi chiar faţă de sine însuşi. Interpretul eroului shakespearian, Mihai Mihail, a relevat reuşit – prin postura adversă oricărei apropieri, prin glasul mînios şi imprecaţiile spumegătoare – această degradare a unei personalităţi pînă la anihilarea de sine. Dar cum nu e, în substanţa alegorică a piesei, numai ură şi dispreţ faţă de toţi şi toate, ci şi o diatribă teribilă împotriva nedreptăţii, precum şi o înălţătoare durere, o uimitoare consecvenţă de caracter şi o contestare gravă a relelor aşezări ale relaţiilor interumane, victimizarea eroului şi clamarea împotriva altora au şi măreţie. Ea nu a apărut în montarea de care vorbim. Tudor Vianu găsea şi în această lucrare a geniului titanismul eroilor renascentişti, el trăgînd o linie de unire între Timon, Lear şi Coriolan.

Shakespeare a edificat în drama de faţă un amplu apolog moral. L-a scris „cu un profund interes pentru subiectul dat" (Edward Dowden), „luînd lucrurile în serios de la început pînă la sfîrşit" (William Hazlitt). Şi, deşi personajele de plan secund nu au o importanţă caracteristică, luminează şi ele aspecte însemnate ale convingerii etice a autorului. Cinicul filosof Apemantus, grosolan şi cîrtitor, e şi el mizantrop, fiind însă doar o umbră a lui Timon; în nihilismul său steril nu foloseşte motivaţia ce-l justifică pe dezamăgitul nobil. Această trăsătură i-a fost accentuată de interpretul actual, Gheorghe V. Gheorghe. Dar minimalizarea deliberată şi ostentativă, prin modul de situare în ungherele scenei, intrări furişe şi caricaturizare măruntă, l-a marginalizat pe Apemantus şi a redus tensiunea discuţiilor pe care le poartă. Alcibiade, militarul mînat de o vindictă personală dar şi de dorinţa de a pedepsi nedreptatea ce l-a lovit pe prietenul său Timon, vine prea tîrziu – ca şi Fortinbras în **Hamlet**. El încununează apologul cu un regret în plus. Şi cu o remuşcare. Însă şi cu o preamărire a unei virtuţi supreme, de care va trebui să se pomenească în veac. I-a dat statura cuvenită, starea necesară, afirmarea, negarea, descumpănirile potrivite cu firea lui, Stelian Stancu. Ce-l reduce din portanţă e armata cu care vine şi care pare scăpată dintr-un lagăr de dezertori echipaţi cu ce-au apucat de la paznici. Comandantului unei asemenea oşti de strînsură îi scade autoritatea.

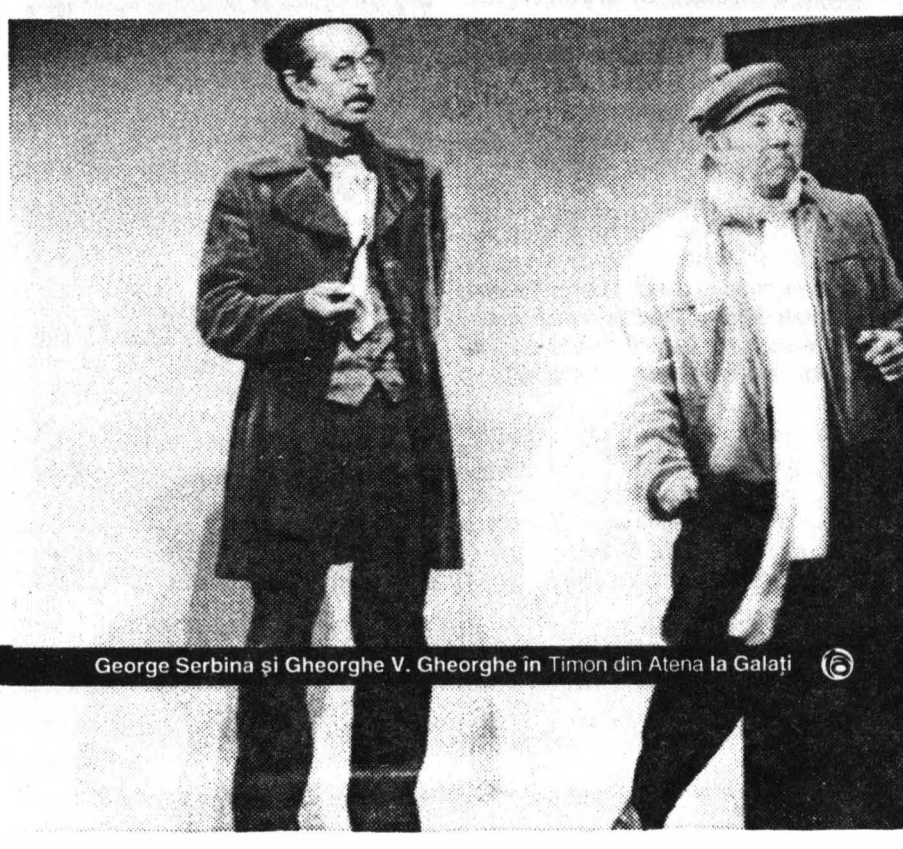
Cum era Timon ca vîrstă? După unii comentatori – şi după textul piesei, oarecum tînăr. Îi plăceau ospeţele generoase. Petrecerea. Era galant cu oarece curtezane. A şi fost înfăţişat astfel, pe scenă. Dar va suferi o îmbătrînire bruscă (în codrul sugestiv prezentat de scenografa Gabriela Bondărescu–Catargiu), marcată şi de înţelepţirea dramatică în urma nenorocirilor. Reprezentarea a găsit echivalenţele artistice nimerite pentru acest salt în timp. Criticată de unii comentatori pentru absenţa unui moment de tranziţie de la o stare la alta, opera îmi pare mie a avea o expunere netă a faptelor, în simetrii studiate şi gîndire echilibrată, cu crescendo-uri ale voioşiei, ale dezamăgirii (cînd Timon îşi tratează oaspeţii feloni cu zoaie fierbinţi, în oale de tinichea) şi cu o culminaţie înălţătoare, ce îi dau grandoarea unei simfonii tulburătoare în trei mişcări (nu în două, cum s-ar părea) pe tema nestatorniciei lucrurilor omeneşti. E o temă eternă. Regizorului Gheorghe Miletineanu i s-a părut că e, normal, şi modernă. A epurat decorul de localizări şi amănunte. A dat îmbrăcămintei elemente ce aduc umanitatea descrisă în sfera vieţii actuale. A creat – în parte – impresia de azi, deşi n-a putut obliga toate sonurile piesei să fie şi ale zilei. Dar unul din dialogurile consacrate adevăratului Timon de Lucian din Samosata, după cam şase sute de ani, a fost propus pentru a ne vorbi despre acela ca despre un exemplar profitabil pentru contemporani. Iar înaintea lui Lucian, Plutarh (în **Viaţa lui Marc Antoniu** şi în **Moralia**) s-a ocupat de asemenea de Timon pentru a-i explica gestul ca pe o răzvrătire împotriva injustiţiei ce l-a năpăstuit. La 1608 (probabil), Shakespeare, matur şi adînc cercetător al stărilor din vremea sa, îl evoca pentru a-şi manifesta propriu-l dispreţ pentru decăderea moravurilor prin puterea malefică a aurului şi prin înlocuirea relaţiilor firești cu legături pervertite de interese calpe. El elogia revolta lui Timon. Regizorul actual al piesei îşi are poate îndreptăţirea sa de a o implanta într-un reper curent al veşniciei el.

Nu îndestulător finalizată scenic această intenţie (şi din cauza unor interpreţi prea grăbiţi să-şi spună rolul ori să divulge predispoziţiile personajelor prin mijloace schematice), ea a contribuit, totuşi, la perceperea cu interes a tentativei. Eleganţa montării şi stilizarea cadrului au sensibilizat publicul. Ca şi apariţiile, corespunzătoare stilului adoptat, ale unor servitori fideli (Grig Dristaru, Aurelian Georgescu), a unui senator impozant dar felon (Eugen Popescu–Cosmin), a unui client al casei – Sempronius – de o poltronerie merituos ridiculizată (Marcel Hîrjoghe).

Oricum, ceva din răscoalrea lui Timon ajunge pînă la noi: „Credinţă, pace, adevăr, dreptate/ Cinstire-a casei, somn, prieteşug/ Moravuri, şcoală, taine, meserii/ Dregătorii, şart, datini, legi vă-ntoarceţi/ Asupra voastră/ Haosul trăiască!".

Nu doar nechibzuiala l-a învins, ci altceva, mai rău, de necuprins...

VALENTIN SILVESTRU



George Serbina şi Gheorghe V. Gheorghe în Timon din Atena la Galaţi

O COMEDIE AMARĂ

JOBENUL de Eduardo De Filippo. În româneşte de N. Ursu ● TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" DIN SFÎNTU GHEORGHE ● Data premierei: 8 iunie 1993 ● Regia: Ion Cibotaru ● Decoruri: Ion Puiu ● Costume: Nicu Constantinescu ● Distribuţia: Ina Andriucă, Vasilica Răileanu (Rita), Dan Turbatu (Agostino Muscariello), Costache Babii (Attilio), Valentina Cazacu (Bettina), Valeriu Andrei (Antonio), Victor Ianculescu (Giovanni), Nicolae Croitoru (Roberto), Sergiu Aliuş (Rodolfo), Cristina David (Michele).

Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfîntu Gheorghe, aflat sub direcţiunea scriitorului Radu Macrinici, care, se pare, îndeplineşte simultan şi atribuţiile de secretar literar, are ambiţia ieşirii din anonimatul ce s-a aşternut peste unele dintre teatrele din provincie, prin promovarea unor texte noi, în premieră absolută (Bibliotecarul de Radu Macrinici) sau pe ţară. Este şi cazul comediei Jobenul de Eduardo De Filippo, text inedit despre care n-am putut afla nimic, nici din caietul-program, inexistent la premieră, şi nici din unele investigaţii proprii prin materialele documentare de care dispunem. Italianul Vito Pandolfi, în a sa „Istorie a teatrului universal", nici măcar n-o consemnează.

Dacă n-am aflat în ce perioadă a creaţiei lui De Filippo a fost scrisă piesa, în schimb, văzînd spectacolul, am constatat că tematica ei este de o cutremurătoare actualitate, amintind de situaţii ce se petrec sub ochii noştri, în România postrevoluţionară.

Pe fundalul unei mizerii generale, al unei recesiuni economice cu consecinţe sociale grave, escrocheria şi încercările de a obţine venituri prin orice mijloace, fie şi prin proxenetism (chiar dacă în piesă tentativa se manifestă doar ca tendinţă, neavînd finalitate), proliferează şi devin, în cele din urmă, un mod de existenţă, prin care eroii încearcă să iasă din starea materială precară. Oricum, Jobenul – titlu simbolic, ce condensează în sine semnificaţia unei false nobleţi – se înscrie în aria majoră a preocupărilor autorului, despre care Pandolfi scrie: „Marele succes al lui Eduardo se datoreşte tocmai faptului că el reflectă experienţe trăite direct de publicul său şi stabileşte o comunicare nemijlocită cu el". Ceea ce s-a întîmplat şi în cazul de faţă, piesa fiind primită de public cu un entuziasm pe care numai complicitatea cu o idee îl poate produce.

În esenţă, comedia lui De Filippo este o farsă, o poveste simplă, pigmentată cu situaţii hazlii, dar avînd o semnificaţie profundă prin descoperirea de către eroina principală a valorilor morale autentice. Tînăra Rita, sub patronajul unui cuplu de escroci notorii, format din Agostino Muscariello (Dan Turbatu) şi concubina sa, Bettina (Valentina Cazacu), şi în complicitate cu tînărul ei soţ, Rodolfo (Sergiu Aliuş), ademeneşte în casă, rînd pe rînd, bărbaţi în faţa cărora joacă rolul prostituatei pînă în momentul obţinerii tarifului negociat, ca pe urmă să treacă brusc în cel al văduvei disperate, lipsită de mijloacele materiale pentru a-şi înhuma soţul decedat, depus în sicriul din camera alăturată, pe care-l scoate la vedere, alungîndu-şi astfel victimele escrocate. Dar farsa pe care le-o joacă amatorilor de amor plătit este şi ea sortită eşecului. Căci Rita îl întîlneşte pe Attilio (Costache Babii), bărbat bogat, capabil de sentimente autentice şi care, în ciuda descoperirii matrapazlîcului, vede în ea nu o prostituată oarecare, ci o femeie ideală, capabilă să-l vindece de singurătate. Raporturile se răstoarnă, măştile cad, farsa se deconspiră, generozitatea învinge. Toate acestea o tulbură pe Rita, în sufletul căreia încolţeşte o undă pură de umanitate şi chiar speranţa ieşirii din lumea murdară în care trăieşte şi a realizării sale într-o mare, adevărată şi curată iubire.

Spectacolul lui Ion Cibotaru, tînăr regizor basarabean – de fapt, şi scenograful şi mulţi dintre actorii distribuiţi sînt moldoveni de dincolo de Prut, fapt ce explică rostirea scenică avînd adesea accente improprii limbii române literare – este conceput cu o uşoară detaşare ironică, cu o anume distanţare faţă de personaje şi de drama lor, pe care le plasează, printr-o fericită complicitate cu stilul scenografiei, într-un spaţiu şi o atmosferă specifice neorealismului italian.

Ideea decorului (din păcate, nu şi felul în care a fost materializată) subliniază mizeria universului uman din piesă, dar conţine în acelaşi timp şi o metaforă subtilă, sub însemnele căreia se consumă întreaga dramă a eroilor. Spaţiul în care se află „mortul", marcat de o uşă impunătoare, este în fapt centrul pînzei de păianjen de unde pornesc firele urzelii – nişte frînghii pe care stau întinse rufe la uscat. Din cînd în cînd, în ritmul unei muzici moderne (despre realizatorul ilustraţiei muzicale afişul păstrează o discreţie desăvîrşită), tot acest angrenaj se mişcă ritmic, semn că în pînza de păianjen a căzut victima aşteptată.

Unii actori au înţeles bine intenţiile regizorului şi îşi atacă partiturile în nota impusă de direcţia stilistică urmărită; alţii alunecă în falseturi şi exagerări caricaturale, de dragul obţinerii unui efect comic imediat. Nici regizorul nu este scutit de inconsecvenţe, ezitări, nesiguranţe şi chiar de unele erori de distribuţie, evidente pentru orice cunoscător al potenţialului actoricesc de care a dispus.

În totalitate, însă, spectacolul e viabil, chiar dinamic şi antrenant, cu un contur satiric avînd ţintă precisă şi cu unele momente de lirism de bună calitate. Spre exemplu, scena în care între Attilio – în interpretarea excelentului actor Costache Babii, a cărui evoluţie poartă pecetea unui farmec cuceritor – şi Rita – conturată cu fineţe de Ina Andriucă, o prezenţă feminină mai mult decît agreabilă, ce ştie a juca parşivenia dar şi naivitatea, dinamică şi variată în schimbarea măştilor – se produce comunicarea tainică pe aceeaşi lungime de undă este un moment de vîrf, cu un relief artistic pregnant, capabil să înmărmurească spectatorii, după terapia de umor în cascade la care au fost supuşi. Căci, trebuie să recunoaştem, comicul (în special cel de situaţie) nu lipseşte din reprezentaţie, chiar dacă modalitatea de producere a lui este, uneori, amendabilă din punct de vedere estetic.

Actorii se achită, în genere, bine de sarcinile încredinţate, fiecare după capacitatea şi talentul său. În conturarea escrocului cu pretenţii Muscariello, geniul malefic al urzelilor din umbră, Dan Turbatu este o prezenţă vie (deşi uşor marcată de monotonia mijloacelor folosite), punînd accentul, cu măsură, pe forţă şi temperament, evitînd cu grijă căderea în cabotinaj. Este secondat de Valentina Cazacu, actriţă de temperament vulcanic, bine strunit în realizarea unui personaj acaparator, de un libertinaj atroce, a cărui hidoşenie e

mai mult schițată decît adîncită caracterologic. Valeriu Andrei (Antonio) este o prezență agreabilă, simpatică, în ciuda ușoarelor note caricaturale. Roberto, bărbat robust, voluntar, decis și ostentativ agresiv, are în Nicolae Croitoru un interpret sigur pe sine, iar Giovanni, în translarea scenică a lui Victor Ianculescu, capătă, în mod paradoxal, atributele unui cabotin asexuat, de unde și comicul cam apăsat al momentului. Sergiu Aliuș îl compune pe Rodolfo cu mijloace rudimentare, accentuîndu-i dezaxarea în chip de „mort" și debusolarea în clipa realizării consecințelor. Cristina David schițează onorabil, însă doar la nivelul enunțului, un rol de compoziție – un biet băiețel, martor ocular al ciudatelor întîmplări dintr-un cartier oarecare, populat de dezmoșteniții soartei.

Orice asemănare cu unele segmente ale vieții noastre de toate zilele să fie pur întîmplătoare?

DIMITRIE ROMAN

EXPERIMENT ȘI IDENTITATE

– două spectacole la Teatrul „Alexei Mateevici" din Chișinău –

E greu să judeci un teatru doar după două dintre producțiile sale. Observații judicioase în cazul uneia sau alteia dintre aceste producții riscă să nu mai fie corecte dacă le atribui întregii activități a instituției. Admițînd însă că ambele spectacole nu sînt – și nu pot fi! – cu totul întîmplătoare în politica repertorială și în orientarea spectacologică a teatrului, comentariul critic poate nădăjdui să surprindă note definitorii, configurative pentru un anumit moment din viața acestuia. Căci în fiecare spectacol poți descifra și problemele de ordin general cu care se confruntă un teatru sau altul la un moment dat. „Răspunsul" său la întrebările pe care singur și le pune e întotdeauna emblematic. Teatrul „Alexei Mateevici" din Chișinău nu face excepție de la această regulă și cele două montări despre care va fi vorba – **Oameni de paie** de Nicolae Esinencu în regia lui Andrei Vartic și **Apa** de Dumitru Solomon în regia lui Vitalie Rusu – ilustrează, fiecare în felul său, un moment cu caracteristici distincte.

Șocul experimentului și șocul vulgarității

Una dintre caracteristici este aceea că Teatrul „Alexei Mateevici", la cumpăna dintre stagiunile 1992-1993 și 1993-1994, se dorește a fi un teatru **contemporan**, care să se recomande în primul rînd prin **modernitatea** producțiilor sale. În ce ar trebui să constea această modernitate e deocamdată mai puțin clar. Teatrul se află în căutarea propriei identități și, ca atare, socotește nimerit să acorde un credit aproape nelimitat experimentului scenic. Într-o astfel de perspectivă, piesa contemporană a autorului de la Chișinău poate fi citită și selectată nu pentru valorile dramaturgice intrinseci, ci pentru posibilitățile de „mișcare" pe care le-ar oferi experimentului. Altfel nici nu ne-am putea explica prezența în repertoriu a unui text pe cît de modest din punct de vedere dramaturgic, pe atît de plin de vulgarități voit șocante cum este **Oameni de paie** de Nicolae Esinencu. Din păcate, inventiva regie a lui Andrei Vartic, departe de a extirpa sau măcar atenua aceste excrescențe dezagreabile, le-a subliniat cu nu mai puțină ostentație, riscînd compromiterea experimentului. Și asta, în ciuda unor meritorii contribuții actoricești, datorate Veronicăi Finiti (Paula) și lui Nicolae Jelescu (Paul). Modernitatea jocului actoricesc și a viziunii regizorale e mai puțin șocantă decît vulgaritatea replicii și chiar a detaliului mizanscenic care o „valorifică". Reținem excelența posibilităților interpretative ale Veronicăi Finiti și dezinvoltura cu care tratează planurile semantice regia lui Andrei Vartic, responsabilă însă și de șocul agresiv al vulgarității. O mai exigentă selecție a textelor, o mai decisă intervenție regizorală, care să disocieze oportunitatea experimentului de gratuitatea inutilă și deranjantă, ar fi de natură să ofere publicului satisfacții artistice pe măsura bogatelor resurse de care dispune teatrul.

Textul dramatic ca obsesie existențială

Cunoscînd pentru prima dată piesa **Apa** de Dumitru Solomon datorită unei traduceri în limba rusă, actorul și regizorul Vitalie Rusu avea s-o poarte cu sine mai bine de zece ani, fără nădejdea de a o putea monta vreodată. Într-o lume absurdă, fără ieșire, într-o lume a dictaturii totalitarismului, anihilînd orice tentativă de manifestare a individualității, piesa lui Dumitru Solomon devenise în mod firesc, pentru viitorul el regizor, o obsesie existențială. În „noile" condiții, cînd montarea a devenit cel puțin posibilă, piesa a căpătat și alte rezonanțe, actuale, vizînd starea de spirit din Republica Moldova. Regizorul propune o montare modernă, polisemică, aptă să determine o reflecție activă din partea publicului. Imaginînd un decor din plase fine de pescuit, care par să se întrepătrundă, același Vitalie Rusu ne spune că nu ne putem izola, că trăim de fapt într-o lume dominată de Interdependențe, nu o dată mai puternice decît vrerea unei națiuni sau a unui om. Reluarea imaginii actorilor pe ecranul unui televizor „actualizează" și ea semnificațiile textului, vădind consonanța puternică a viziunii regizorale cu universul piesei. Ca actor, Vitalie Rusu își asumă în spectacol rolul celui care încearcă să iasă din rînduri, într-o disperată căutare a normalității ce i se refuză. Rezistența celorlalți doi, a celorlalte două personaje, X și Y, interpretate diferit de Andrei Sotchi și Boris Bechet, e totuși „monolitică", iar „stilul" intoleranței – ușor de recunoscut.

De „experimentat" se experimentează și în acest spectacol, chiar dacă accentul nu e pus pe noutatea mijloacelor interpretative, ci pe capacitatea acestora de a fora în profunzimea textului. De unde și tulburătoarea îngemănare a semnificațiilor etern umane cu cele de o stringentă și dureroasă actualitate. E poate „calea regală" a modernității și semnul cel mai sigur că teatrul care o descoperă se află pe drumul cel bun, pe care îl vor găsi, în felul lor, și alte montări ale sale, în dorința de a-și dobîndi o identitate.

VICTOR PARHON

P.S.

La dezbaterea profesională care a avut loc la Chișinău, în 28 mai, pe marginea celor două spectacole, au participat Andrei Vartic, Andrei Strîmbeanu, Vitalie Rusu, Victor Parhon, Carmen Tudora, Sebastian Vlad Popa, poetul Gheorghe Vodă, Alice Georgescu, Simona Hodoș (ziarul „Ora"), Dumitru Solomon, Valentin Silvestru și Ion Ungureanu, ministrul Culturii și Cultelor din Republica Moldova. Prima stagiune în care Teatrul „Alexei Mateevici" a dispus de un sediu propriu, fie el și impropriu desfășurării unei susținute activități de spectacol, e și cea în care teatrul a fost sponsorizat de Fundația culturală „Basarabia". Un sponsor cu bogate resurse materiale și numeroase inițiative lăudabile, sub patronajul căruia e de nădăjduit ca viitoarele stagiuni să cunoască o evoluție reprezentativă.

SĂPTĂMÎNA ABSOLVENŢILOR

Pentru cei interesaţi să cunoască gabaritul recentei promoţii de absolvenţi ai Academiei de Teatru şi Film, care a primit „verde" spre scenă la finele acestui an universitar, au existat multe şi variate posibilităţi. Pe lîngă spectacolele produse la Studioul „Casandra" sau în colaborare cu diferite teatre, au avut loc un atelier cu public, menit a-i prezenta la lucru pe viitorii artişti şi, în fine, tradiţionala Săptămînă a absolvenţilor, urmărită de cronicari, regizori, directori de teatre, manageri, ca urmare a unei publicităţi eficiente şi a unei bune organizări.

Atmosfera sărbătorească a Săptămînii a fost dublată de preocuparea de a semnala şi recomanda potenţialul artistic al noii generaţii de profesionişti, încă entuziastă cu privire la şansele de afirmare în teatrul românesc actual, traversat de atîtea convulsii.

Deşi n-am asistat la spectacole memorabile, am putut aprecia seriozitatea şi exigenţa cu care s-a lucrat pentru a face din aceste producţii-examen momentele demonstrative necesare.

N-am avut nici revelaţia unor talente deosebite (cu una sau două excepţii); am putut remarca, în schimb, grija pentru disponibilizarea multiplă a calităţilor interpretative, orientate adesea spre evoluţii complexe (cîntec, dans, joc de echipă).

Regizorii

Mihaela Gaiţă, studentă la clasa profesorului Vsleriu Moisescu, lector Ludmila Szakaly-Anton, şi-a marcat debutul regizoral cu spectacolul Don Juan moare ca toţi ceilalţi după Teodor Mazilu, cum precizează afişul, pentru a ne avertiza asupra distanţei faţă de piesa aleasă. În primul rînd, pentru că autoarea decupajului a inserat în piesa lui Mazilu fragmente din Max Frisch (Don Juan sau dragostea de geometrie). Restul distanţării s-a produs mai degrabă păgubitor, avînd în vedere că încercarea de exegeză n-a depăşit nivelul citatului trunchiat, în ce-l priveşte pe dramaturgul elveţian, parcurgînd, pe de altă parte, doar jumătate de drum spre textul lui Mazilu. Aşa încît mica bijuterie literară care este această tragicomedie originală în peisajul scrierilor autorului, preocupat aici de ilustrarea unor conflicte în planul cunoaşterii, între om şi idee, realitate şi mit, nu ae regăseşte în spectacolul văzut decît la nivelul replicilor. Interpreţii (George Ivaşcu, Liana Fulga, Diana Glubernea, Marius Gîlea, Emil Hostina) le rostesc cu mai mică sau mai mare aprehensiune, lăsînd la voia întîmplării semnificaţia situaţiilor pentru care regizoarea n-a oferit echivalente scenice adecvate. Cele cîteva intenţii de metaforizare ale scenografiei (Lucian Lichiardopol – vezi decuparea în decor a siluetei prin care dispare eroul sau mulajul mîinilor de pe rochia Mariei Magdalena) nu ajung pentru a scoate spectacolul din banalizarea în care cade încercînd să „umanizeze" o temă filosofică.

Anca Bradu, de la aceeaşi clasă de regie, s-a ilustrat prin două montări de factură opusă. O zi de vară de Slswomir Mrożek, spectacol semnat în exclusivitate (celălalt fiind o colaborare), schiţează un drum posibil, dar insuficient aprofundat, spre acest text aparţinînd farsei absurde. Cunoscutul dramaturg polonez îşi aplică aici sarcasmul asupra disputelor formale existenţiale, amendîndu-le finalitatea derizorie. Regizoarea sesizează corect ironia textului şi aplică cu pedanterie regula umorului negru, dar nu ajunge la revelarea tragismului presupus de jocul subtil si planurilor şi al răsturnărilor de situaţii din piesă. Motivaţia personajelor, care evoluează între logica teoriei şi aceea a vieţii, nu determină, cum ar fi firesc, schimbări de accent, spectacolul derulîndu-se liniar, lunecînd pe suprafaţa înşelătoare a dislogului. Interpreţii, bine aleşi, duc cît pot greutatea rolurilor: George Ivaşcu, sub masca filosofului rigid, Octavian Dabija, sub aceea a candorii periculoase. Liana Fulga sacrifică misterul personajului unei frivolităţi inconsistente, care denaturează sensul impactului cu ceilalţi şi cu subiectul. Dsr încercarea e oricum un act de bravură prin problemele de studiu care, se vede, su fost puse. Mai adecvată temperamentului artistic al regizoarei ni s-a părut opţiunea pentru Bertoldo la Curte de Massimo Dursi, spectscol realizat în colaborare cu Theodor Cristian Popescu, în intenţia de a etala posibilităţile comice, de fantezie şi inventivitate ale celor doi regizori şi ale trupei alese, în perimetrul commediei dell'arte. În bună măsură demersul a reuşit. Povestea cu tîlc a sărscului înţelept care nu-şi vinde libertatea generează o reprezentaţie hazlie, colorată, rimînd cu farmecul naiv şi spiritul popular al scrierii. Sînt şi unele lungimi. E şi destulă dezordine în configurarea unor tablouri. Se îngroaşă uneori supărător liniile în dorinţs de a caricaturiza în gust plebeu, dar atmosfera e în general potrivită şi actorii joacă sntrenant, siluetînd o tipologie pitorească. Radu Gsbriel posedă simplitatea şi hazul mucalit ale lui Bertoldo, venind mai degrabă din lumea lui Păcală decît din aceea a lui Truffaldino. Octavian Dabija şi Gabriel Costea compun expresiv cuplul bufon al slujitorilor lingăi, bszîndu-şi umorul pe exagerarea unor ticuri şi defecte. Agresiva Regină are în Mihsela Teleoacă o întrupare potrivită, iar Diana Glubernea e promptă şi dinamică în rolul intrigsntei Isabella. Marius Gîlea e un Rege de pale înconjurat de curteni ţepeni şi doamne perfide.

Ce e puterea? Libertatea? Compromisul? Moartea? Unde se termină povestea şi unde începe realitatea? Ne-am fi întrebat şi noi dacă spectacolul ar fi insistat asupra parabolei textului. Cum nu s-a întîmplat astfel, rămîne să ne mirăm doar de ce vrea caietul-program să ne „deturneze" în această direcţie.

Theodor Cristian Popescu s-a înscris în această microstagiune a absolvenţilor cu spectacolul Piesă cu repetiţii, realizat la Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş. Opţiunea pentru piesa englezului Martin Crimp este argumentată de regizor prin interesul pentru autori şi texte „care aduc o problematică nouă, un nou mod de a vedea teatrul" în spaţiul contemporan. Nu atît originalitatea autorului şi a problemelor ne-a reţinut atenţia în spectacolul său, cît mai degrabă capacitatea regizorului de a ordona coerent, expresiv, o structură modulară, mai degrabă cinematografică, de a ne menţine treaz interesul în direcţia semnificaţiei deduse din materialul dramatic divers, secvenţial; şi, nu în ultimul rînd, de a învesti cu mister destinul eroului, captiv în lumea brutală şi decadentă pe care o evocă autorul. Stările contradictorii ce tulbură prin adevăr şi neliniştesc prin ambiguitate, proiectarea într-o zonă fertilă a obsesiilor, pentru care spectacolul apelează la mijloace ingenioase, amplifică momentul de criză, dilatat, aici, la limita dintre viaţa visată şi aceea posibilă. Idei frumoase despre acceptarea miracolului existenţei ca joc al şanselor şi necunoscutelor sînt inteligent subliniate. Scenograful student Marius Alex. Dumitru a modelat interesant ambianţa spaţiului sălii Atelier a Naţionalului (unde am văzut reprezentaţia), creînd locuri de joc multiple, permiţînd o mişcare pe coordonate ample. Tot lui, şi muzicii lui Mircea Octavian, datorăm alternanţa ritmică, decuparea în contrapunct a scenelor, între diurn şi oniric, ambianţă în care îşi află un roat sigur şi firul fosforescent ce alunecă în dezordine de la pod, şi evoluţia dansatoarei. Interpreţii, Radu Bîrzan, Nicu Mihoc, Rodica Beghiu, Mihaela Rădescu, trec cu precizie prin mai multe roluri, iar Nicolae Cristache conferă neliniştitului Anthony Steadman un profil

maladiv, în care din timp în timp simţim răzvrătirea furioşilor.

Atent elaborat, spectacolul Piesă cu repetiţii propune o formulă viabilă de alternativă, inclusă în proiectul unui teatru care se mai numeşte şi Inoportun, şi recomandă un tînăr regizor.

Actorii

Producţia celor două clase de actorie care au absolvit în 1992–1993, acelea ale profesorilor Gelu Colceag şi Alexandru Repan, a demonstrat nu doar grija dascălilor de a-şi pune în valoare studenţii, dar şi o justă perspectivă asupra stagiunii în care spectacolele realizate să-şi găsească locul. Chiar pe scena unor teatre bucureştene unde au putut rula în programare curentă.

Trei din cinci (Comedii absurde) a alternat pe afiş patru, de fapt, piese scurte alese de Gelu Colceag (la Insomnie de D. Solomon s-a renunţat) din dramaturgia genului. S-au alternat şi interpreţii, distribuiţi în dublură, aşa încît cei doisprezece studenţi ai clasei au apărut pe rînd în acest foarte dificil spectacol pentru debutanţi. Concizia, esenţializarea comunicării, personajul-idee, anti-eroul şi anti-teatrul, iată un vocabular nu tocmai familiar celor care de-abia au parcurs drumul clasic spre rol şi teatrul convenţional. Şi totuşi, cu rare excepţii, studenţii au făcut faţă comportîndu-se riguros, profesionist. Sub îndrumarea profesorului lor s-au exersat atent în perimetrul acestui tip de teatru care a revenit în forţă pe scenele noastre în ultima vreme.

În Ultimul Godot de Matei Vişniec, glosînd pe tema dispariţiei teatrului, Cristian Moţiu şi Bogdan Uritescu sesizează cu inteligenţă absurdul situaţiei în care sînt puşi de autor un personaj inexistent şi un dramaturg recuzat. Întîlnirea lui Godot cu Beckett lîngă pubelele unei străzi pustii e de un firesc cuceritor, subliniind, prin contrast, nu numai grotescul întîmplării, dar şi anularea absurdului. Trăirile aproape lirice, care topesc orgoliul lezat al autorului şi histrionismul jovial al actorului, impun ideea solidarizării la care cei doi ajung gradat, într-o frumoasă competiţie a egalilor.

Tigrul de Murray Shisgal, poate cea mai izbutită piesă a dramaturgului american, apreciat pentru ironismul său necruţător, este un text de recital. O situaţie dramatică generoasă pentru ilustrarea psihologiei tînărului inadaptat şi refractar normelor sociale (din epoca Beattles-ilor), cu răsturnări paradoxale şi dialog aprins, oferă şanse multiple actorului cu condiţia ca el însuşi să aibă resursele unei abordări revelatoare a conflictului interior. Florin Ionescu (Benjamin), dezavantajat şi de un defect de dicţiune, mimează doar gesticulaţia lăuntrică a personajului, reducînd relaţia cu partenera la o hîrjoană sentimentală. Maria Grigore (Gloria) nu atinge nici ea simbolul personajului de referinţă, apt de a schimba spectaculos traiectoria celuilalt.

Strip-tease are, ca orice piesă de Slawomir Mrożek, o construcţie impecabilă. Ideea absurdităţii supunerii, a nonsensului răzvrătirii în faţa forţei oarbe, care-i încătuşează deopotrivă pe tactician şi pe strateg, acumulează tensiune şi dramatism într-un crescendo fără cusur. Concluzia e şi ea lipsită de echivoc. Aşa încît problema regizorală şi interpretativă se pune doar în privinţa unei echivalări scenice riguroase, egală în acurateţe şi profunzime cu demersul din text. Bine distribuiţi, George Ivaşcu şi Radu Gabriel, primul pedant ritos, celălalt prozaic, comun, mustos, asigură partiturilor contrapunctul necesar, obţinînd cu economie de mijloace sarcasmul implicit cu care autorul priveşte neputinţa celor doi. Minuţia acţiunilor concrete prin care-şi pregătesc riposta antrenează situaţii groteşti, în contrast cu comenzile abstracte, fatidice. Deposedarea de bunurile vestimentare se produce simultan cu dezbrăcarea fiinţei lor, cîndva demnă şi neîngenuncheată. La această gravă şi tulburătoare concluzie interpreţii ne conduc cu talent şi dibăcie.

Momentul de surpriză al acestui periplu prin comedia absurdă rămîne însă Cîntăreaţa cheală de Eugen Ionescu, într-o viziune care scoate piesa din intriga circulară, din derularea mecanică, obsesivă a replicilor şi situaţiilor. Criza comunicării e ilustrată acum printr-o frenezie erotică la fel de absurdă şi năucitoare, după aceeaşi logică a nonsensului. Tehnica paroxismului, care se bazează la Eugen Ionescu pe „progresie abstractă", dobîndeşte astfel şi un suport palpabil, parodia trecînd de la limbaj la primul nivel de semnalizare: instinctul. Posibil. Şi, în orice caz, avantajos pentru studenţii actori, care s-au simţit mult mai la largul lor în atmosfera dezlănţuită care a rezultat. După ce ne-au prezentat cunoscutele cupluri bizare, Mihaela Teleoacă – Costin Mărculescu şi Marius Gîlea – Mihaela Mihuţ, cele două perechi plictisite, ajutate mai întîi de provocările Menajerei (Clara Vodă) şi mai apoi de Pompierul impertinent (George Ivaşcu), desfăşoară în paralel o adevărată acţiune de ademenire senzuală şi capturare a prăzii. Surescitarea generală e delirantă, spectacolul devine funambulesc. E şi ceva disperare tragică în această încercare de restabilire a relaţiilor pe orice cale şi un mod de a evita stereotipia dezumanizantă, fără prea multă legătură însă cu acel reper clasic al absurdului care e Cîntăreaţa cheală.

Clasa prof. Alexandru Repan a adus la rampă o echipă omogenă care, prin cele două spectacole prezentate, a ţinut să ne convingă cu privire la pregătirea completă a fiecăruia din membrii săi. În Tutti frutti, ca şi în Underground, actorii-studenţi dau adevărate probe de rezistenţă, răspunzînd unor solicitări multiple, care merg de la acrobaţie la contribuţii muzicale solistice.

Adaptare liberă după Gîlcevile din Chioggia de Carlo Goldoni, Tutti frutti este exact ce ne spune titlul. De toate pentru toţi, un exerciţiu de improvizaţie realizat cu haz şi fantezie, plin de exuberanţă tinerească, un spectacol muzical modern, antrenant, destins. Ritmuri la modă (aranjament muzical, Mircea Kiraly), o coregrafie asemenea (Mălina Andrei), bancuri politice, tumbe, frenezie debordantă. Textul fiind oricum pretext, n-avem a ne întreba asupră-i, decît eventual despre limitele parodiei, dat fiind că spectacolul ar fi putut continua la nesfîrşit, mai inspirat sau mai tras de păr. Atent la măsură, regizorul Alexandru Repan a pus totuşi punctul necesar tocmai cînd, luaţi cu joaca, uitasem că şi povestea lui Goldoni are un capăt. Performanţa echipei interpretative e remarcabilă. Cu atît mai mult cu cît soarta spectacolului stă în mîna tuturor. Distribuiţi în grupuri compacte, studenţii dovedesc nu numai înclinaţie pentru acest gen, dar şi precizie în execuţie. Reuşesc mai ales fetele, bine antrenate, volubile. Dar şi băieţii, cărora le revin mai cu seamă numerele comice şi comentariul din off. Profesorii lor, într-o dispoziţie jucăuşă pe care nu i-o bănuiam, le-a asigurat şi cîte un moment solistic în care să se „vadă" fiecare. Ceea ce impune ţine însă tot de forţa ansamblului, de armonia echipei, prezentată ca atare şi pe afiş: Lelia Ciubotaru, Liana Fulga, Crenguţa Hariton, Diana Giubernea, Andreea Măcelaru, Marius Stănescu, Rareş Stoica, Iulius Liptac, Claudiu Romilă, Alexandru Agarici.

În Underground, după Azilul de noapte de Gorki, e adoptat un alt tip de distanţare faţă de textul clasic, dictat de ideea transferării situaţiei în lumea modernă, de asimilarea unor destine, atribuite acum tinerilor de la marginea societăţii supercivilizate şi superdecăzute. Propunerea şi realizarea sînt o reuşită evidentă şi reclamă un alt tip de discuţie. Ne vom limita a spune că, în Săptămîna absolvenţilor, acest spectacol, jucat pe scena Teatrului „Nottara", a impus prin originalitatea adaptării moderne, prin vibraţie dramatică, prin acuitatea întrebărilor despre soarta unor discursuri frumoase cu privire la om, onoare, adevăr, muncă, pe care le înfruntă aici o generaţie în acelaşi timp deznădăjduită şi bravă.

DOINA PAPP

P.S. „Săptămîna absolvenţilor" a înscris pe afiş şi spectacolul Cartea lui Prospero, suspendat, din păcate, din cauza îmbolnăvirii unei actriţe.

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

MARIN SORESCU

*****
la un spectacol eveniment

****
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

***
nu trebuie chiar să fugiţi, dar e bine să mergeţi la acest spectacol

**
dacă tot vreţi să fugiţi de acasă...

*
fugiţi, dar pe propria răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuţă“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	MAGDALENA BOIANGIU	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU
Rivalii de R. B. Sheridan Teatrul Naţional din Bucureşti		*	**
Părinţii teribili de Jean Cocteau Teatrul Naţional din Bucureşti	**		**
Ghetou de Joshua Sobol Teatrul Naţional din Bucureşti	****	****	*****
Porunca a 7-a de Dario Fo Teatrul Bulandra	***	**	***
Richard III de Shakespeare Teatrul Odeon	****	****	****
Arşiţa şi viscolul de Mihai Ispirescu Teatrul „Nottara“	***	***	***
Amphitryon de Molière Teatrul de Comedie	***	***	***
Dacă dă Dumnezeu şi plouă de Denis Dinulescu Teatrul Mic	*	*	
Fecioara şi moartea de Ariel Dorfman Teatrul Levant	***	***	***
Teatru descompus de Matei Vişniec Theatrum Mundi	****	***	***
Underground după Maxim Gorki A. T. F.	***		***
Jocul de-a măcelul de Eugen Ionescu A. T. F.	****		***

ADRIANA BITTEL

O STRADĂ LINIŞTITĂ

După ce treci de ceasul încremenit la cinci fără un sfert din faţa magazinului de seminţe selecţionate, de fauna selecţionată după legile mafiei mărunte din faţa hotelului de o stea (femei, de o stea şi ele, fumează plictisite de certurile dintre controlori şi oameni amărîţi din cartiere prinşi fără bilet şi aduşi la acest capăt giratoriu de linie; bişniţari burtoşi cu chelie şi codiţă legată cu elastic, taximetrişti care umplu cîmpul şi roiesc după un semn), de zidurile şi trotuarul cu mereu proaspete dîre de urină ale străduţei de trei case din vecinătate, pe care parcă toţi beţivii oraşului vin să se uşureze (unul a răspuns mutrei mele revoltate, dezgustate, încheindu-se fără pic de jenă la şliţ: „ce să fac, madam, nu mai puteam să mă ţin!") – ajungi într-o altă lume.

Un trotuar – burg transilvan, celălalt –.vile de început de secol alternînd cu blocuşoare cubiste, plopi şi tei, iederă şi caprifoi, mîţe, cîini şi copii curaţi, ciripeli prin pomi, chemări de guguştiuci şi într-o curte un cocoş deloc apocaliptic adăugînd benzii sonore idilice note rurale. La colţ, o casă din alt secol, părăsită acum dar demnă, cu o grădină năpădită de bălării care au copleşit şi scara de piatră cu balustrade sculptate ce duce la terasă. Zidul grădinii, şi el traforat în piatră, adună cu lumina amurgului toată poezia ruinurilor, lăsînd să se întrezărească lumea interzisă, de fantome, a ferestrelor, orbite goale. Aici am localizat acţiunea uneia din nuvelele vecinului de cartier de demult Mircea Eliade, iar la capătul celălalt al străzii, pe lîngă biserica dispărută Caimata „pe care a dărîmat-o Pache cînd a construit bulivardu ăl nou" se ştie că ar fi stat şi Eminescu. Oamenii mai în vîrstă leagă numele străzii de un oftalmolog vestit, doctorul Blatt, iar taximetriştii o cunosc fiindcă aici locuieşte Dolănescu, în vila cu magnolie şi trandafiri.

Maşini trec rar pe strada asta cu sens unic dinspre Eliade spre Eminescu, aşa că pensionarele Bertei-cu-pisici nu sînt în primejdie. Berta şade într-un demisol din vecinătatea casei misterioase. Prin plasa de sîrmă a ferestrei veşnic deschise, o dată cu duhoarea specifică răzbate şi vocea de fumătoare bătrînă a pisicofilei, o persoană afectuoasă şi comunicativă, gata oricînd să-ţi spună că arăţi fantastic, chiar atunci cînd arăţi mizerabil. Berta dă nume bizare jivinelor ei şi la ceas de seară iese în mijlocul străzii şi-şi lansează muzical (ceva de saxofon) chemările – Ce-i-cu-tine, Puţa, Einstein, Vergonia, Ighen, Dumneaei. De prin cotloane, de pe acoperişuri şi dintre pubele se adună ceata famelică şi vecinii spun, prin bucătării şi în holuri: „uite cum trece timpul, e deja opt, să dăm drumul la televizor".

Nu există să treci pe lîngă subsolul duhnitor fără ca Berta, după ce ţi-a făcut complimentele de rigoare, să nu-ţi ofere un pui de mîţă enumerîndu-i calităţile, şi aşa se face că mai toţi vecinii ne-am procopsit cu un descendent din Ce-i-cu-tine, Puţa, Einstein, Vergonia, Ighen, Dumneaei (gata botezat, dar poţi să nu ţii cont), devenind prin asta cumva rude.

E o stradă cu oameni de treabă, politicoşi şi discreţi, rezervaţi şi amabili, iar după ce mamele îşi cheamă copiii de la joacă şi Berta îşi cîntă aria suprarealistă, se aude cum bat în geamuri razele de lună. Şi cum sfîrîie cartofii în tigăi.

Într-o sîmbătă seara, pe strada asta luminată doar de pîlpîirile albastre ale televizoarelor, un adolescent a fost înconjurat de patru haidamaci care i-au cerut imperativ bani. Cum n-avea nimic de preţ asupra lui, dar i s-a părut laş să strige ori să fugă, a fost stîlcit în bătaie. După ce a căzut pe trotuar, plin de sînge, i-au mai tras cîteva picioare în cap şi, crezînd că şi-a pierdut cunoştinţa, brutele s-au consultat între ele dacă să-l lase acolo ori să-l ducă pe linia de tramvai.

Berta şi pisicile au privit interesate scena prin plasa de sîrmă. Ele nu au televizor.

■

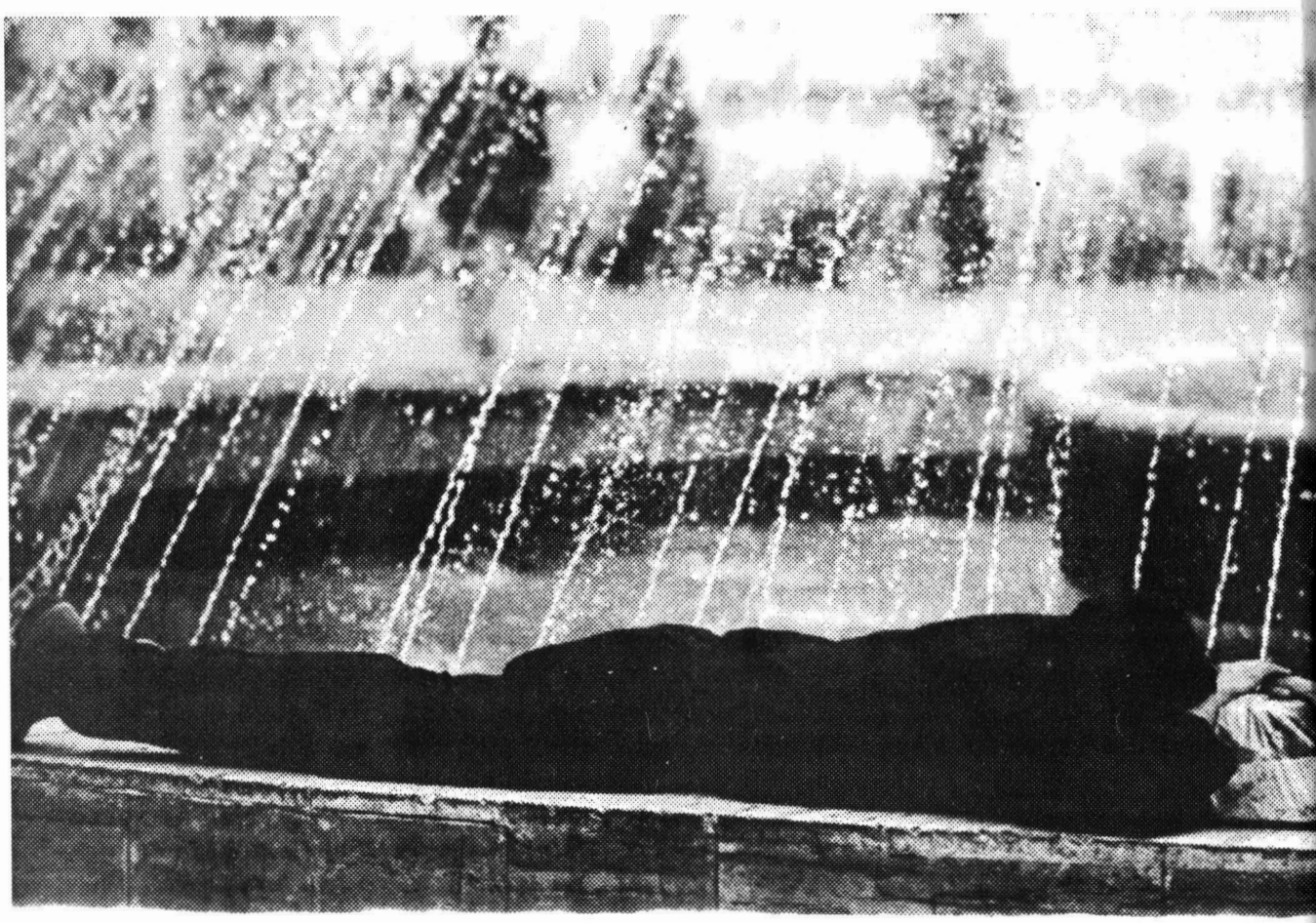


Foto: Cosmin Bumbuţ

IRINA MOVILĂ: „Nu ştiu dacă teatrul îi schimbă pe oameni...“

Chipul expresiv, surîsul generos şi armonia specială dintre explozivitate şi candoare îi compun Irinei Movilă o personalitate distinctă. Născută în zodia Racului, pe 5 iulie, deja consacrata actriţă răspîndeşte în juru-i un rafinament aparte, bine dozat. Sub fruntea ei, gîndurile capătă noblețe. Rostirea ei este percutantă şi limpede. De Irina Movilă cu cît te apropii mai greu, cu atît nu te-ai mai depărta. În urma ei rămîne misterul licărului înlăcrimat din ochii prea senini şi semnul unei mari ambiţii.

Absolventă a I.A.T.C. în anul 1991, la clasa prof. Mircea Albulescu, asistent Adrian Pintea, Irina Movilă a interpretat la Studioul „Casandra“, în ultimul an de studii, personajul Monique din Pe cheiul de Vest **de Bernard-Marie Koltès, în regia lui Felix Alexa.**

Pînă în prezent are o carieră cinematografică edificatoare, fiind distribuită în Moartea unui artist **(regia, Horea Popescu),** Cenuşa păsării din vis **(regia, Dorin Doroftei),** Subspecii, **(coproducţie româno-americană),** Comisarul Van Hock **(coproducţie româno-franceză) şi** Hotel de lux **(regia, Dan Piţa). În prezent este actriţă la Teatrul Mic.**

– Cînd ai simţit prima dată nevoia să urci pe scenă şi în ce condiţii s-a produs acest fapt?

– Cînd aveam 5 ani, la Pomul de Crăciun, întrebată de ce am făcut o poznă, am preferat să spun o poezie, astfel încît am scăpat de întrebările jenante... În copilărie, jocul meu preferat era să-mi fac poveşti despre oameni. În şcoala generală, am jucat într-o scenetă, „Five o'clock“, după Caragiale, unde m-am împiedicat de rochia prea lungă. Aceasta a fost prima emoţie scenică.

– Cum era copilul care ai fost pînă să devii independentă?

– Nici acum nu cred că sînt independentă. Depind de foarte multe din interiorul şi din exteriorul meu. Am fost un copil timid, dar care făcea tot felul de nefăcute, mă băteam cu băieţii, era să dau foc la casă, am pictat pereţii imediat după ce fuseseră zugrăviţi... Nu am fost un copil special. Îmi place să îmi afirm independenţa şi uneori să pot controla o parte din existenţa mea, care pare să fie independentă. Nu cred că sîntem liberi pînă la capăt, nici sclavi pînă la capăt, decît în măsura în care ne asumăm asta.

– Din cariera de pînă acum, ce rol ţi-a dat cea mai mare satisfacţie?

– E foarte complicat. Îmi place foarte mult jocul frumos, palpitant, greu de jucat, fascinant. Aş putea vorbi, în acest sens, de Equus, **unde am jucat rolul Mamei, de** Hotel de lux. **Sper ca încercarea cu Maşa din** Pescăruşul, **în regia Cătălinei Buzolanu, să poată bucura şi satisface publicul.**

– Vorbeşte-ne despre felul în care ai colaborat cu regizorii şi colegii actori în momentele semnificative ale evoluţiei tale scenice.

– Aş vorbi despre felul în care am colaborat cu Mircea Albulescu, care a ştiut să scoată la iveală şi să mă facă să înţeleg ce este semnificativ în mine şi ce e de făcut. N-a fost o relaţie uşor de suportat (din punctul de vedere al ambelor părţi), dar de bun augur. Toate relaţiile mele artistice au stat sub un semn bun. Nu mi-e frică de greu, de altercaţii şi sînt prima care mă bucur cînd ştiu că pot să dau unul partener şi să primesc ceea ce mi se dă, cu bucurie şi cu suflet. E nevoie de această legătură în meserie.

– În compunerea unui personaj foloseşti observaţii personale, amintiri, episoade trăite?

– Sigur că da. Alături de Imaginaţie şi de intuiţie, actorii sînt extrem de dotaţi în a depista ce este viu, fierbinte în comportamentul unei persoane. Nu se poate să fii actor fără a păstra legătura cu tot ce este viu. Sînt o fiinţă reflexivă, pentru care au mare importanţă trecutul, amintirile. Cred că mă bazez pe intuiţie, pe senzaţii... În viaţă şi în carieră, construită pentru a oferi semnificanţi importanţi, cultura este de neînlocuit. Se pot naşte lucruri fantastice din intuiţie, dar fără cultură şi fără o lărgire a capacităţii de percepţie nu se poate tinde spre înfăptuiri importante, continue şi de durată.

– Cînd te afli pe scenă urmăreşti reacţia publicului? Ce relaţie stabileşti cu sala în timpul spectacolului?

– Nu urmăresc reacţia publicului. O simt. E ca o partidă de şah. Foarte frumos este că de multe ori simţi cum publicul te duce către o anumită mişcare şi te face să crezi că îi răspunzi. În general doar publicul poate să întregească o existenţă pe scenă, el este de fapt cel care primeşte şi declanşează totul.

– Care sînt actorii tăi preferaţi şi ce al învăţat de la ei?

– Toţi actorii sînt pentru mine fiinţe preferate şi am învăţat de la fiecare cît am fost în stare să percep şi să înţeleg.

– Ai fi putut face altă meserie?

– Da, aş putea să fac orice meserie în afară de cele pe care nu mi le-ar permite caracterul. N-aş fi putut însă fi mulţumită decît cu ceea ce fac acum.

– Ce înseamnă pentru tine un autentic succes teatral?

– Succesul cred că este o seară de spectacol cu public pe care îl simţi răspunzîndu-ţi şi fiind alături de tine. Cu siguranţă, succesul presupune să nu fii singur şi să poţi demonstra că o mulţime este împreună şi poate avea la unison o impresie despre lume, despre dragoste...

– De ce nu poţi să minţi şi se cunoaşte cînd încerci?

– Bună întrebare. Nu ştiu ce să răspund. Am încercat de foarte puţine ori. Uneori e nevoie să foloseşti, în ceea ce vrei să spui, o formulare mai îndulcită. Dar unde nu-mi iese...

– De ce ţi-e dor cel mai mult?

– De mine cînd eram îngrozitor de îndrăgostită.

– Crezi că teatrul poate să-i schimbe pe oameni şi să le aducă bucurie şi mîngîiere? Îţi imaginezi o lume fără teatru?

– O lume fără teatru nu cred să poată exista, teatru se face, extrem de variat, în tot ce înseamnă existenţa noastră.

Nu ştiu dacă teatrul îi schimbă pe oameni, dar le poate da mîngîiere şi poate să declanşeze ceva în suflete şi conştiinţe.

– Cum crezi că ar trebui să arate o revistă profesionistă de teatru şi ce recomandări i-ai face?

– Nu trebuie să fie înţepenită într-o formă fixă; cred că este necesară o grijă extremă din partea celor ce se ocupă de asta pentru a surprinde ce este important şi esenţial în lumea teatrului. Aşa vom reuşi să fim alături. Trebuie îndepărtat ceea ce nu stabileşte un contact real între revistă şi cititor. Cred că este maladia secolului. Ochilor obosiţi nu trebuie să le fluturi nici culori şterse, dar nici culori tari, alese la întîmplare

Irina Movilă urma să intre în scenă, în repetiţia cu Pescăruşul, unde interpretează Maşa, rol care, după cum mărturisea, o preocupă în mod deosebit. Luîndu-mi „la revedere" de la ea, mi-am amintit o vorbă a lui Stendhal: „există mai multe suflete mari decît s-ar crede".

CLARA MĂRGINEANU

BEATRICE BLEONŢ: „Totul s-a făcut"

– Fiecare încercare a vieţii ai transformat-o într-o şansă Cei care ţi-au urmărit cariera spun că îţi găseşti drumul asemenea unui rîu. Cît crezi în destin?

– Cred că nu ne naştem degeaba. Trecem prin această lume pentru a face o experienţă. În toate încercările prin care am trecut mi-am spus că tot răul e spre bine.

– Rolul mamei din ***Peer Gynt,*** *la Opera Română, a fost primul tău pas spre teatru.*

– Mama Aase a fost întîlnirea mea cu un mare rol şi cu un mare coregraf, Mihaela Atanasiu, căreia îl datorez foarte mult. M-am gîndit că am făcut balet pentru a interpreta acest rol care a fost o mare încercare pentru mine. Aveam doar 24 de ani şi dansam alături de marele nostru balerin Ştefan Bănică.

– În montările tale mişcarea este importantă.

– Pentru mine totul este mişcare: idei, cuvinte, energii, sentimente.

– Te simţi tentată de film?

– Foarte tare. Mi-aş dori foarte tare să fac film.

– Ştiu că nu ai idoli. Totuşi spune-mi te rog care sînt oamenii care ţi-au marcat cariera.

– Prima carieră, care a fost şi prima mea dragoste, DANSUL, a fost marcată de mari dansatori: Magdalena Popa, Aura Rotaru, Mihaela Crăciunescu, Ştefan Bănică şi de mari coregrafi: Mihaela Atanasiu, Ion Tugearu, Alexa Mezincescu. Regia este o a doua mare dragoste, nefiind încă o carieră, pentru că sînt la început de drum, supravegheată şi îndrumată îndeaproape, cu mare dragoste şi devotament, de către profesorii mei: Tudor Mărăscu, Mihai Manolescu, Dan Jitianu, Mihai Mădescu. Primii care mi-au înţeles dorinţa de a face regie au fost Victor Rebengluc, Gelu Colceag şi Valeriu Moisescu. Fără el, pasul către regie nu ar fi existat. Nu pot să nu amintesc de marea şansă pe care am avut-o de a lucra, în regia lui Andrei Şerban, la** Trilogie **şi la** Noaptea regilor. ***Pentru mine acest om e un magician. Întîlnirea cu el a fost un miracol.

– Nu-ţi place să mergi pe un drum bătut. Aştept să găseşti o nouă formă de spectacol. Cum va fi?

– Nimic nu-l nou sub soare. Totul s-a făcut sau este făcut pe un alt plan, dar totul ESTE. Noi sîntem într-o zodie deja scrisă.

CORINA CONSTANTINESCU

Foto: Cătălin Anastase

Data naşterii: ***19 august 1961***

1971 – 1980 ***Liceul de coregrafie din Bucureşti***

1980 – 1992 ***Solistă la Opera Română din Bucureşti. Roluri importante în baietele:*** *Peer Gynt, Nunta însîngerată, Visul unei nopţi de vară, Gura lumii, Vocea umană.*

toamna 1989 ***În perioada de pregătire la rolul Julietei îşi rupe meniscul genunchiului stîng în scenă, în timpul spectacolului*** *Copelia*

24 dec. 1989 ***Proaspăt operată, aleargă la Televiziune şi un soldat o aruncă la pămînt pentru a nu fi împuşcată. În urma şocului, urmează un nou accident la acelaşi genunchi, mult mai grav, care pune capăt carierei sale de dansatoare.***

1990 – 1991 ***Studentă la Academia de Teatru şi Film, Facultatea de Teatru, Secţia Coregrafie, anul I***

1991 – 1992 ***Dorinţa de a experimenta o face să se mute, în cadrul aceleiaşi facultăţi, la secţia de Regie – teatru, anul I, clasa prof. Tudor Mărăscu, conf. Mihai Manolescu. În anul întîi montează pentru examenele de clasă o dramatizare după*** *Douăsprezece scaune* ***de Ilf şi Petrov şi actul II din*** *Casa Bernardei Alba* ***de Garcia Lorca***

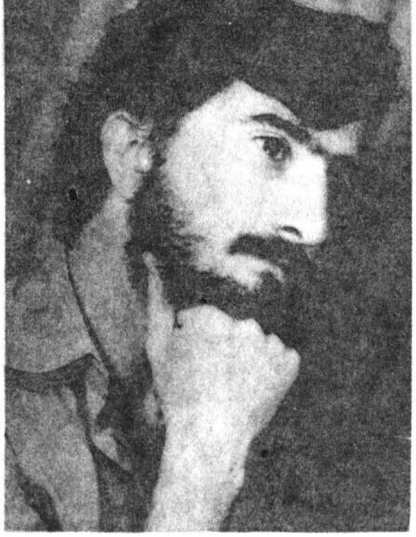
17 dec. 1992 ***Examen anul II, sem. I cu*** *Nunta,* ***piesă într-un act de A.P. Cehov***

26 mart. 1993 *Nunta* ***este vizionată de critici şi presă în cadrul festivalului A.T.F. „Săptămîna uşilor deschise".***

2 mai 1993 *Nunta,* ***spectacol prezentat de UNITER în cadrul selecţiei oficiale a „Festivalului de teatru scurt" de la Oradea, este nominalizat pentru Marele premiu***

19 mai 1993 ***Examen anul II, semestrul II Sala „Toma Caragiu" a Teatrului „Bulandra" cu piesa*** *Jocul de-a măcelul* ***de Eugen Ionescu. În urma succesului obţinut în faţa unei săli pline, spectacolul este preluat de teatru.***

22 mai 1993 *Jocul de-a măcelul* ***este prezentat la Piatra Neamţ, în cadrul Festivalului Internaţional de teatru „O lume pentru toţi, o lume pentru fiecare".***



DIN SPIRITUL UNEI GENERAŢII: Gavril Pinte sau EXERCIŢII DE INCOMODITATE

Numele şi prenumele: GAVRIL PINTE. Data şi locul naşterii: 8 noiembrie 1961, Negreia, Maramureş. Studii: 1976–1980, Liceul de filologie-istorie la Baia Mare. 1981–85, Facultatea de teatru, secţia Arta actorului, la Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş.

1985–88, actor stagiar la Teatrul de Nord din Satu Mare. 1988–91, asistent universitar la Catedra de Arta actorului de la Academia de Artă teatrală din Tîrgu Mureş.

Din 1991 este student la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti, secţia Regie de teatru, clasa conf. univ. Tudor Mărăscu şi lect. univ. Mihai Manolescu. Din 1992 este asistent universitar la Catedra de Arta actorului, la clasa condusă de prof. univ. Ion Cojar.

– Biografia ta artistică, după absolvirea studiilor de Arta actorului la Tîrgu Mureş şi numirea ca asistent universitar la aceeaşi catedră, ar fi putut satisface ambiţiile oricărui tînăr. Ce te-a determinat să lei totul de la început şi să vii la Bucureşti?

– Am considerat că am nevoie de şcoala de regie de la Bucureşti şi de climatul cultural de aici, ceea ce cred şi ceea ce aş face şi astăzi. Sigur că acum climatul cultural îmi apare maculat de fenomene parazitare, iar şcoala de regie, mai puţin infailibilă. Lipsesc, în primul rînd, condiţiile materiale.

– Am observat că în montările tale, ca student la regie, ai optat pentru piesele ce vizează registrul grav, problematic al existenţei: Azilul de noapte, Caligula. Societatea românească actuală are ea însăşi asemenea probleme şi, nu de puţine ori, publicul şi-a mărturisit dorinţa de a vedea piese uşoare, comedii deconectante. Ce părere ai?

– Nu am nimic împotriva comediei şi sper să realizez şi spectacole de acest gen. Dar textele la care am apelat vehiculează teme prin care am considerat că am ceva propriu de comunicat. Cred, pe de o parte, că un regizor citeşte „spornic" un text atunci cînd găseşte în el un amănunt – poate fi însă un amănunt capital – care să-l neliniştească. Pe de altă parte, cred că, teatrul românesc fiind bîntuit de multe spectacole care nu trebuie nimănui – spectacole ne-trebnice –, e nevoie să se lupte împotriva lor, nu prin cenzură, ci prin spectacole temeinice. Şi mai e un lucru. O dată ce am optat să fac în viaţă spectacole de teatru, resimt o mare responsabilitate pentru această opţiune. Cred că trebuie să abordez spectacole care să fie importante atît pentru cei care le fac, cît şi pentru cei care le văd.

– În primăvară, la festivalul studenţilor din A.T.F. – Săptămîna uşilor deschise – ai prezentat actul IV din** Azilul de noapte **de Maxim Gorki. Care a fost amănuntul semnificativ la care ai reacţionat în această piesă?

– Problema pe care o pune în discuţie textul lui Gorki este mizeria. Eu am văzut în România prea multe fenomene sociale dezumanizante, care sînt efectele mizeriei. Această observaţie, completată de ceea ce oferă foarte generos textul, m-a dus faţă de mizerie la o atitudine pe care am numit-o „clovnizarea decăderii", circul fiind, în ordine spirituală, treapta cea mai de jos; circul – aşa cum îl trăiesc personajele din Azilul de noapte.

– La sfîrşitul acestei stagiuni ai semnat regia spectacolului** Caligula, **prezentat pe scena Teatrului Naţional. E aici şi o consecinţă a aprecierilor critice favorabile de care s-a bucurat montarea despre care tocmai am amintit?

*– Faptul că am izbutit cîteva reprezentaţii cu spectacolul **Caligula** pe scena de la Naţional este, evident, şi un ecou al festivalului **Săptămîna uşilor deschise**.*

– Care este ideea de bază a acestei montări?

*– În **Caligula** mi-am propus să-mi pun problemele regizorale altfel decît în spectacolul precedent. De fiecare dată cînd plec la drum cu un text, iau în calcul şi un număr de incertitudini. Consider că fiecare spectacol, care este o creaţie, transformă nişte incertitudini în certitudini, relevă un adevăr care exista doar latent. În **Caligula** nu m-a interesat să spun că dictatura e un fenomen negativ. N-ar fi fost decît un truism. Nici destinul lui Caligula nu m-a interesat în mod deosebit. Am vrut să aduc în spectacol un alt personaj principal: nu pe Caligula, ci Scenariul pe care el îl elaborează. Am dorit să vorbesc despre scenariul unei dictaturi care se transformă în dictatura acestui scenariu, un scenariu care pînă la urmă îi învinge pe scenarişti, devine mai puternic decît ei.*

– Aş vrea să închei cu o întrebare incomodă. Care sînt colegii de generaţie pe care îi simţi ca potenţiali concurenţi redutabili?

– Concurenţa nu e totdeauna un exerciţiu de comoditate. Dar nici unul de inhibiţie – dimpotrivă. Spectacolele valoroase au darul să mă stimuleze. Ca să se nască o generaţie, e nevoie ca între limitele ei biologice să crească un grup compact de viitori regizori care să lucreze în spiritul acestei generaţii. Alternativa e un epigonism mai mult sau mai puţin declarat. Cred că, la ora actuală, printre studenţii la regie există virtuali creatori de marcă. Sînt interesanţi Cristian Popescu, Vasile Nedelcu, Ion Mircioagă, Nona Ciobanu sau Beatrice Bleonţ. Însă nu e cazul să întocmesc o listă, pentru că noi sîntem la început şi e riscant să te pronunţi cu certitudine pentru sau împotriva unei deveniri ulterioare care nu ţine, în mod neapărat, de talent. Pînă la urmă, teatrul nu-l fac nici cei talentaţi, nici cel care vor să-l facă, ci aceia care pot să-l facă, adică acele individualităţi în a căror structură se amalgamează toate aceste componente.

ANCA PLATCU

VASILISA – UN ÎNGER CĂZUT

*Cînd am ales pentru clasa noastră **Azilul de noapte**, mi-am dorit să joc Nastia. Îi simţeam sufletul, mersul somnambulic pe acoperişuri, pendularea între înger şi tîrfă. Mitomania ei salvatoare îmi era oarecum cunoscută. Romantismul ei bîntuie şi azi tinerele fete.*

Propunerea de a juca Vasilisa m-a speriat, căci nu-i găseam suficientă acoperire în datele pe care le deţineam. Multă vreme am continuat să cred că o voi juca totuşi pe Nastia.

M-am hotărît, într-un tîrziu, pentru Vasilisa. Pregătind spectacolul, am început să caut femei care să-i semene, în literatură mai ales. Asociaţiile, livreşti desigur, au fost dintre cele mai surprinzătoare: Emma Bovary, Nastasia Filipovna, Lizaveta Nikolaevna, Hedda Gabler, Veta. Am studiat motivaţiile fiecărui gest şi cuvînt al acestor femei. Nici una dintre ele nu era Vasilisa. Nici nu putea să fie, dar fiecare dintre ele mi-a sugerat, prin eliminare, cîte ceva din modul în care aveam să mă apropii de Vasilisa.

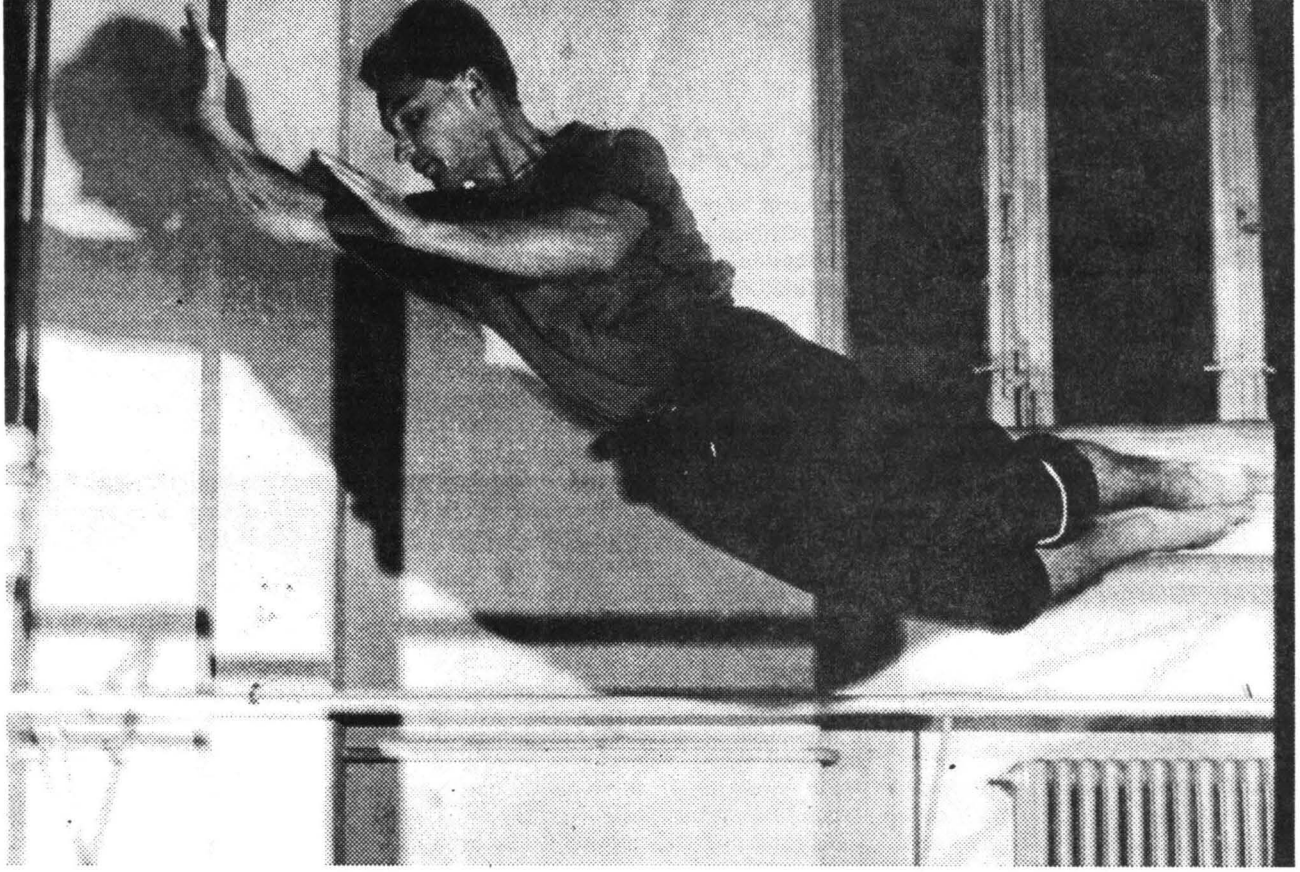
O tîrfă? Prea puţin. Nu mi s-a părut interesant şi dramatic. O eroină? Nici gînd. Pînă la urmă, în comportamentul, actele şi structura celorlalte personaje, dar mai ales în înţelegerea „stării de azil" am găsit reperele personajului. Vasilisa trebuie să aibă vîrsta mediului peste care stăpîneşte. N-am dorit să fac o patroană de azil (de bordel, de lagăr, de spital, de ghetou). Vasilisa mea trebuie să fie, şi ea, un înger căzut. Mi-am reprimat primele impulsuri de a face o Vasilisă doar autoritară şi violentă. Ca şi pe acelea de a fi purtătoarea unei senzualităţi cotropitoare. Am vrut ca Vasilisa să fie o fiinţă strivită de forţe pe care puterea ei, recunoscută de ceilalţi, nu le poate stăvili, o fiinţă suferindă din lipsă de dragoste. Ea se aruncă de gîtul lui Vaska nu din desfrîu, ci pentru că vede în el singura ei salvare. Prin crimă, e adevărat, dar dorinţa ei de a ieşi din mocirla care o înconjoară e mai puternică decît morala. Am vrut să fie obsedată, apăsată, încrîncenată, întrucîtva posomorîtă. Vasilisa nu rîde, nu se bucură, apropierea ei de Vaska este ca agăţarea cuiva pe cale să se înece de o scîndură salvatoare din largul mării. Mi s-a părut că se potriveşte intenţiei mele faptul că Gorki o foloseşte puţin pe Vasilisa, concentrînd la maximum scenele ei cu Vaska. Despre Vasilisa vorbesc ceilalţi, cu asprime, cu invidie, cu admiraţie şi chiar cu dragoste. Nastia îi înţelege suferinţa şi o explică; Luka, abil şi viclean din fire, se fereşte din calea ei şi îi îndeamnă şi pe ceilalţi s-o facă. Kostîliov doar o hăituieşte şi o batjocoreşte. De el Vasilisa se teme, se ascunde. E inexplicabil de ce ea, o femeie puternică şi o fire voluntară, n-a putut să i se opună. Nu ştiu de ce. Care e taina căsniciei lor? Afacerile? Am strecurat, de aceea, în comportamentul Vasilisei un aer straniu, care să acopere, de fapt, ceva ce Gorki n-a lămurit.

În timpul repetiţiilor, cînd căutam drumurile-n scenă, am ajuns la soluţia unui pas foarte direct, fără ezitări, fără ocolişuri, pas hotărît de obsesia ce pusese stăpînire pe voinţa Vasilisei: aceea de a-l determina pe Vaska la crimă. Vasilisa nu se atinge de obiecte, cum trebuie să facă Nastia, nu şerpuieşte, nu mîngîie. Scena ei cu Vaska am vrut să fie un mijloc de seducţie în vederea crimei: ea nu se lasă cuprinsă pe de-a-ntregul de dragostea ce i-o poartă bărbatului. Gesturile Vasilisei trebuie să aibă în ele ceva stereotip, fără să fie însă stridente. Aşa am crezut eu.

Deşi stăpînă a casei, nimic din jur nu-i este drag sau familiar. Pe lîngă sora ei trece cu frică şi cu suspiciune, pe Luka îl topeşte de la început în masa chiriaşilor. Se poartă ca o fiinţă rănită. E bănuitoare, fără a fi scormonitoare, e iritată, dar iritarea ei nu trebuie să atingă gesturile isteriei, pentru că voinţa ei controlează totul şi se controlează pe sine.

Statura ei trebuie să fie, am vrut să fie dreaptă, tăioasă, întunecată şi, pentru a-i spori autoritatea, am gîndit o voce care să se potrivească acestor date fizice. Vasilisa doreşte să se delaşeze de ceilalţi, îi obligă într-un fel s-o respecte, ţine la asta. Ea nu-i domină cu vocea, am evitat strigătul. Un singur strigăt are Vasilisa, în momentul despărţirii de Vaska. Dar nu fiindcă-l pierde (simţise asta de cînd el îi respinsese mîngîierea), ci pentru că îi distrugea speranţa de a-l transforma într-o unealtă. Vasilisa nu se roagă, nu se tînguie, raţionamentul ei trebuie lucrat la o temperatură foarte înaltă. Acea scenă de sugerare a crimei trebuie să aibă limpezimea şi ascuţişul unui cuţit. Acesta este de fapt momentul psihologic al crimei. Am vrut asta. Vaska nu simte superioritatea Vasilisei, nici chiar în momentele lor cele mai calde. De asta, Vasilisa nu stăruie asupra dragostei cu Vaska. Gorki nu stăruie. Ea se desprinde de Vaska propunîndu-i o femeie care să-i ia locul. Alternativa îi este oferită lui Vaska doar pentru ca Vasilisa să-şi atingă ţelul: moartea lui Kostîliov. În acel moment se declanşează în ea o ură pentru Nataşa la fel de violentă ca şi dragostea pentru Vaska. Vasilisa nu poate fi femeia căii de mijloc. Ea e făptuitoare, prin alţii, a unui şir de crime. Cine poate şti dacă morţii lui Kostîliov nu-i va urma moartea Nataşei? Vasilisa este şi ea supusă acestei ordini negative a unei lumi haotice. Nu mai cunoaşte decît drumul desfacerii, al destrămării, al morţii.

LELIA CIUBOTARU



O ALTĂ FORMĂ DE SPECTACOL TEATRAL

Concepînd dansul nu numai ca formă de mişcare fizică, ci, în primul rînd, ca mişcare a gîndului uman, coregrafa Raluca Ianegic a înfiinţat un Centru de expresie artistică, încorporat Teatrului Odeon, în care şi-a propus să stabilească raporturi interdisciplinare, dar mai ales extradisciplinare – după cum declară – între dans şi alte moduri de mişcare ale gîndului, aceste moduri numindu-se filosofie, religie, ştiinţe pozitive, literatură, arte marţiale etc.

Primul contact între Centrul de expresie artistică şi un public restrîns, dar variat, s-a petrecut pe scena Sălii Grand a Teatrului Odeon. „Pe scenă" la modul propriu, întrucît nu numai artiştii dar şi spectatorii s-au aflat pe scenă, pe cîteva rînduri de scaune aşezate aproximativ în semicerc, venind astfel în contact direct cu experimentul artistic ce-i îngloba în acelaşi spaţiu pe creatori şi pe receptori. Acest contact intim, programat se integrează ideii Centrului de a fi un **laborator,** în care nu numai să coexiste forme diverse de „mişcare a gîndului", ci să aibă loc şi o interacţiune nemediată între artişti şi public: intervenţia publicului, prin comentariul, făcut pe loc, asupra secvenţelor prezentate, să constituie una dintre componentele desfăşurării experimentului scenic.

Această primă întîlnire din cadrul Centrului de expresie artistică, intitulată **Metafora unui laborator,** a cuprins fragmente filmate ale unor comentarii făcute de Mircea Eliade, ca istoric al religiilor, asupra relaţiei sacru-profan, şi texte de Emil Cioran şi Jorge Luis Borges, citite de actorul Ion Pavlescu, în alternanţă cu momente coregrafice create de Raluca Ianegic, împreună cu noua sa companie de dans contemporan, formată din Mugur Ghiondea, Rodica Geantă, Anca Iorga, Doina Georgescu, Ioana Dincă şi Alin Prandea.

Momentele coregrafice s-au produs pe muzica lui Michael Nyman şi în scenografia sobră şi expresivă a lui Nicolae Ularu, redusă la cîteva schelete metalice şi podiumurl, permiţînd desfăşurarea mişcărilor pe mai multe planuri, şi la fîşii de pînză verticale, luminate astfel încît să ofere privitorului, în anumite momente, nu imaginea directă a dansatorului, ci pe aceea mediată a umbrei sale mărite. Componentelor acestui experiment li s-a alăturat televizorul „pe roate" ce transmitea filmul cu Mircea Eliade, deci o componentă vizuală în sine, întrînd şi ea în economia spectacolului.

Nepropunîndu-ne, de astă dată, o cronică de dans, ci semnalarea apariţiei pe o scenă românească a unei formule complexe de spectacol, vom remarca totuşi relaţiile dansului cu celelalte „mişcări ale gîndului" prezente în spectacol: relaţii interdisciplinare, ce conduc la o operă sincretică, între dans, muzică şi scenografie, şi relaţii de alăturare, fără interferenţe, probabil ceea ce Raluca Ianegic numeşte relaţii extradisciplinare, între dans, literatură şi filosofia religiilor.

Ceea ce ne-a bucurat, în privinţa receptării, a fost varietatea spectatorilor, de felurite profesiuni, după cum s-a prezentat fiecare la discuţii; nu însă şi numărul mic de spectatori–interlocutori. Putem presupune că s-a dorit un fel de testare a interesului pentru o atare formulă, pe un eşantion mai restrîns, dată fiind publicitatea minimă făcută evenimentului. Un eveniment de bun augur pentru dezvoltarea mişcării coregrafice contemporane.

LIANA TUGEARU

O ISTORIE CALEIDOSCOPICĂ

Cînd am zărit, la un stand, cartea lui Valentin Silvestru, **Jurnal de drum al unui critic teatral**, nu am ezitat, cum alteori mi se mai întîmplă, s-o cumpăr sau nu. Ba chiar m-am bucurat că a apărut, în sfîrşit. Mai întîi, pentru că e vorba de o „perspectivare parcursivă" a douăzeci de ani de teatru. Apoi, fiindcă nici un „jurnal de drum" nu mă lasă indiferent – tocmai mi-a fost editată o carte despre memorialistica de călătorie. Şi, aşa a fost să fie, despre Valentin Silvestru nu am scris niciodată. Nu se cade...

Printre fireşti cîrteli şi contestări maligne, flatariseli descrescînde şi încruntături în gamă ascendentă, acest domn de o impecabilă civilitate, surîzător şi îngîndurat, şi-a lăsat o de netăgăduit amprentă asupra unei anumite părţi a breslei. Sînt critici care au preluat ceva din felul său de a cuvînta, ori inflexiuni ale scrisului, pînă şi cîte un tic. Unii, nu ştiu dacă mulţi sau puţini, i-au rămas în continuare devotaţi. Alţii se reorientează, din motive – cum ar zice Paul Everac – „varii". Asta este. Timpul are să limpezească, să cîntărească, să rostuiască multe Excesul clipei se poate calma în **durată**. Patimile imediate se vor filtra odată şi odată sub zarea oricum mai senină a istoriei.

O istorie caleidoscopică este, pentru perioada 1944-1967, şi jurnalul la care ne referim. Impresii, reflecţii, confesiuni, interviuri, schiţe de portret, succinte teoretizări (ex.: ritmul în spectacolul teatral) se amalgamează în file de cronică uneori consemnative, alteori cu aură evocatoare. Premiere de răsunet, tumee (tumeul glorios al Naţionalului bucureştean la Paris), debuturi, confirmate sau nu (cine îşi mai aminteşte de actriţa Didina Davidescu, de dramaturgul Gh. Dorin?), scandaluri, polemici (de pildă, confruntările acerbe privind dificila relaţie autor-regizor-actor). Şi altele încă... Episoade ciudate (straniul presentiment, înainte de a trece în lumea umbrelor, al Luciei Sturdza Bulandra şi al regizorului Gh. Tobias), momente triste (amărăciunea lui I. Iancovescu, pe care, în ultimii săi ani, toţi par să-l fi uitat), scene hazlii (o întîmp'are nostimă cu Jules Cazaban), rememorări ale vechilor maeştri (suculentele suveniruri ale lui Al. Giugaru), reuniuni felurite.

Valentin Silvestru are, într-adevăr, voluptatea întîlnirilor între „confraţi", într-o atmosferă destinsă, bine-cuvîntată: confruntări amicale, în care argumentaţia, fie şi tranşantă, să poarte semnul respectului pentru opinia celuilalt. De numele său sînt legate sumedenie de simpozioane, festivaluri, concursuri, care şi-au avut însemnătatea lor în mişcarea noastră teatrală. În „jurnal" sînt bineînţeles pomenite o seamă de „dezbateri" în jurul unor „mese rotunde" ale acelor ani (munca actorului cu sine însuşi, „vedetismul", conflictul între partizanii „novatorismului" şi adepţii unor practici mai conservatoare). Mi-a făcut plăcere să-mi reamintesc de marile spectacole, spectacolele „emblematice", pe care Valentin Silvestru le comentează cu măsura şi ponderea cuvenite. Izbutiri, slavă Domnului, eşecuri răsunătoare, din cînd în cînd. Performanţe briante, cîte un interval marcat de atonie. Despre acestea toate, atunci cînd cronicarul preferă exprimarea mai economicoasă, poate, în sinea-i, să-şi dea cu părerea şi lectorul cooperant.

Mi-e greu să mă decid, în felurimea mărturiilor, la ceva anume. Interviurile (cu Horia Lovinescu, Henri Verneuil, Louis Daquin, Raj Kapoor, Diana Rigg ş.a.) sînt îndeobşte, în pofida turnurii lipsite de agresivitate, neconvenţionale, însă reproduse cam pe larg; poliloghia conformistă şi ipocrită a lui Zaharia Stancu (care îşi expune „concepţia repertorială"), drept să spun, m-a plictisit. Incursiunile în presă, considerînd şi pasajele strict enumerative, n-au lăsat indiferent cercetătorul (şi cititorul de reviste profesionist) care sînt. Pe alocuri, n-ar fi stricat, orişicît, o vorbă-două de apreciere. Cîteva siluetări (Tudor Vianu, G. Călinescu sau Mihai Ralea, Victor Eftimiu, Ion Luca şi Grigore Vasiliu Birlic, Lucian Pintilie şi Ecaterina Oproiu) reţin atenţia şi parcă te încearcă regretul că nu sînt mai multe.

Nu anecdotica primează în acest jurnal şi nici tentaţia rememorării pitoreşti. Accentele sînt discrete, în enunţuri mai degrabă aluzive. Carnetul gazetarului înregistrează, nu numai în treacăt, fapte de viaţă, fapte de artă. Bucurii, necazuri... Cîte un detaliu amuzant (Marin Preda veselindu-se de unul singur, în lojă, la premiera piesei sale, **Martin Bormann**). Ce crede criticul despre toate acestea?

Rostirea lui, imperturbabilă, conţine multe valenţe şi, printre ele, mai mult sau mai puţin învăluită, ironia. Valentin Silvestru cultivă, cu un exersat rafinament, sentinţa fără apel. Fără să ridice tonul, să-şi îngroaşe vocea, emite aprecieri care nu suportă să fie contrazise (ori sînt greu de contrazis). Impostura, veleitarismul, iată „prada" comentatorului cu discernămînt. O grămadă de bazaconii şi mizerii ale blestematelor decenii îşi dezvăluie comicitatea sinistră. Ţopenia activistului obtuz care dă indicaţii „ferme", se burzuluieşte, ameninţă. Iniţiativa caraghioasă a „întrecerii socialiste" dintre artiştii poporului G. Calboreanu şi Al. Giugaru. Aberantul „mesaj" ce invită teatrele să participe la „campania de însămînţări"... El, da, şi cîte o naivitate proprie, cum ar fi credinţa că, după acei ani de întunecare şi anevoinţe, „va fi raiul pe pămînt". Notaţiile, cel mai adesea parcimonioase, nu evită o anume, involuntară, ambiguitate. Măştile nu sînt smulse, ci un pic ridicate, cît să putem întrezări, într-o pîlpîire de adevăr, ce şi cum. Ce-i drept nu-l păcat, în comunismul detestabil teatrul a fost, în profida ingerinţelor a fel de fel de nechemaţi, un spaţiu privilegiat!

Altfel, mi se pare un gest de onestitate faptul că Valentin Silvestru nu şi-a cosmetizat însemnările. Regăsim, în crîmpeiele din cronici de demult, expresii precum: „a înfăţişat veridic" şi altele asemenea. O piesă cîtuşi de puţin antologabilă, **Ultimul mesaj** de L. Fulga, i s-a părut criticului, la vremea respectivă, „viguroasă". Jurnalul păstrează această caracterizare, chit că nu e „justă". Mi se pare corect. Deşi, cîteodată, se resimte absenţa criteriului valoric.

Dincolo de campania, după părerea mea dezonorantă, care se duce acum împotriva lui Valentin Silvestru, cred că şi denigratorii cei mai aprigi ar trebui să-i recunoască ataşamentul, niciodată dezmînţit, pentru creaţia originală. Socotind că dramaturgia noastră trebuie să se dezbare de complexe, cronicarul şi-a convertit, în anumite împrejurări, exigenţa în largheţe, creditînd cu generozitate şi producţiuni căzute grabnic în uitare. Cu unele idiosincrasii, a preţuit întotdeauna actorii, ca pe o valoare excepţională a teatrului românesc. Iar unii dintre ei răspund destul de vehement acestei preţuiri.

Spre deosebire de condeieri cu ifose, care n-ar renunţa în ruptul capului la confortul lor dîmboviţean, „cel mai vechi critic al nostru" şi-a păstrat disponibilităţile dintotdeauna. El voiajează, ca om de teatru, nu doar la Paris, Moscova şi în alte îmbietoare metropole, cl, indiferent de anotimp şi de alte (im)previzibile inconveniente, se deplasează la toate scenele din ţară, din Turda pînă în Petroşani. E oare puţin lucru? Întrebarea aşteaptă un răspuns de bună-credinţă.

În fine, călătoriile... Un segment bunicel al cărţii evocă un „periplu" printr-o Chină aflată sub osînda maximă a mutilantei doctrine maoiste. Totul, în lureşul devastator al „revoluţiei culturale", începe şi se sfîrşeşte cu prosternarea (înfricoşată, extaziată, delirantă) în faţa monstruosului

idol cu surîs perfid. Între grotescul cel mai sumbru şi grozăvia caricaturală, cărticica roşie îşi împlineşte ca o fatalitate efectul pustiitor. Cinematografele, teatrele, restaurantele se închid. Beethoven, Verdi, Ceaikovski sînt interzişi. E prohibit, Dumnezeule mare, şi sărutul! Florile cresc datorită ideilor tovarăşului Mao. Pianistul Li Min Cean, bietul, răspîndeşte prin concertele lui (interpretînd Beethoven ş.a.!) doctrina „genialului" satrap. Călătorul descrie, într-o manieră poate că prea supravegheată, acest coşmar. În orice caz, aceste pagini îl obligă pe criticul atît de voiajat să producă, mai devreme sau mai tîrziu, şi o carte de călătorii.

Cronicarul, într-o activitate de cîteva decenii, şi-a făcut datoria. Atunci, cronicarul de ce trebuie să plece?

FLORIN FAIFER

VIAŢA E SIMULARE

Foto: Ion Cucu

Imaginea celor patru actori îmbrăcaţi în elegante costume de seară, interpretîndu-şi rolurile aşezaţi pe scaune, în faţa pupitrelor, ca într-un concert de cameră, aşa cum ni i-a prezentat trupa americană Stages Theatre Center din Hollywood în spectacolul **Nu daţi vina pe beduini**, montat de Florin Fătulescu, îmi revine obsesiv în minte citind volumul de dramaturgie **Mlaştina*** al lui Radu F. Alexandru. Adaug, însă, fără să vreau, un detaliu cu putere de semnificaţie pentru toate cele şase piese cuprinse în sumarul cărţii: interpreţii, „fiecare cu spaţiul lui, mai mult sau mai puţin luminos, fiecare cu singurătatea lui mai mult sau mai puţin totală" sînt supravegheaţi, de pe un podium, de un dirijor. El dă intrările, el marchează pauzele, el invită grupuri de actori să intre în conflict, decupează monologuri sau îngăduie aparté-urile personajelor. Dirijorul ar putea fi regizorul sau scriitorul însuşi, ori un personaj misterios, capabil să exprime o poziţie de autoritate în raport cu participarea uneia sau alteia dintre figurile dramatice la evoluţia tramei. Pentru că obsesia tematică a manipulării, a sufocării personajelor într-un univers covîrşit de condiţionări silnice, alienante, este proiectată, adesea, la nivelul sugestiilor autoreferenţiale ale textului. Iar atunci cînd nu sînt ale textului, ele vor impune, în chip explicit, o montare scenică în cheie autoreferenţială, ca în cazul farsei **Jucăriile mecanice**. Scena va fi transformată „în «cutia» proprie spectacolelor de marionete". Personajele care vor intra mai tîrziu în scenă trebuie să fie semnificate de prezenţa unor manechine. „Mînuitorii de decor se ocupă de «acţionarea» lor. Regizorul tehnic va interveni din cînd în cînd în timpul spectacolului, pentru a întreţine buna **funcţionare**" a fantoşelor. În **Privind în jur cu ochi fără lumină** cineva mărturiseşte impresia că „lupta" se desfăşoară „după un plan diabolic prestabilit: fiecare cu rolurile (lui) bine precizate,... fiecare ştiind de la început deznodămîntul". Personajele evoluează în regimul unei previzibilităţi căreia nu i se pot împotrivi de vreme ce caracterele lor dramatice se manifestă prin fulguraţii ale unor conştiinţe „acţionate", pervertite.

Variaţiunile pe tema aceasta a manipulării existenţelor într-o lume „care te înghite! te trage la fund implacabil şi ireversibil", „sub munţi de minciună şi compromis", descoperă, în literatura dramatică românească, imaginea unui infern ce poate fi descompus concentric (deşi succesiunea pieselor în volum nu pare să urmărească explicit o atare sugestie), în tradiţia cercurilor dantesti.

Primul inel ar fi ocupat de cei al căror martiriu ispăşeşte „culpa" inadecvării la o societate întemeiată pe legea „căii de mijloc" (**Mlaştina**), a minciunii şi a simulării (în comedia **Căutătorii de aur**). Gogu Pamfil din **Căutătorii**..., fost campion de atletism, este silit de întreaga familie, dar şi de autorităţi din administraţia statului să participe la o competiţie de **old boys**, cu toţii mizînd, în dinamizarea traficului de influenţă prin recîştigarea bruscă a popularităţii lui Gogu, pe rolul de intermediar eficient al viitoarei „vedete". Din păcate, frapează apartenenţa lui Gogu Pamfil la tipologia **starului** american, propulsat sau anihilat de forţe oculte în jocurile feroce ale accesului la putere, modelatoare cinice ale opiniei publice. Introdus în atmosfera comediei de inspiraţie Teodor Mazilu, într-un mediu pitoresc, trebuie spus că personajul, ca de altfel conflictul însuşi, distonează prin lipsa de verosimilitate – cu atît mai mult în spaţiul românesc „predecembrist". În aceeaşi categorie de personaje intră şi Ducu Cîmpeanu, inginerul internat la spital de boli nervoase pentru o simulată sau nu tentativă de sinucidere. Umbrele torturante ale memoriei, figurînd ca personaje ascunse în ceaţă, îi dau înconjur şi-l **supraveghează** fără-ncetare. Ele aduc din lumea exterioară blestemul exilului şi al neadaptării la exigenţele silnice ale circumstanţelor. „Fugi şi te ascunzi..." strigă una dintre umbre, de „circulare, bilanţuri, şedinţe, – şi-n primul rînd **angajamente**. Cît mai multe

* Radu F. Alexandru, **Mlaştina**, teatru, Ed. Cartea Românească, 1992.

angajamente!"...

Al doilea cerc îi cuprinde pe cei ce simulează de comun acord, cu premeditare, într-un scenariu la care participă în scopuri „terapeutice". În **Arta reanimării colective** un cuplu de bătrîni își construiește (pentru a cîta oară?) ambientul inaugural al unei idile sentimentale.

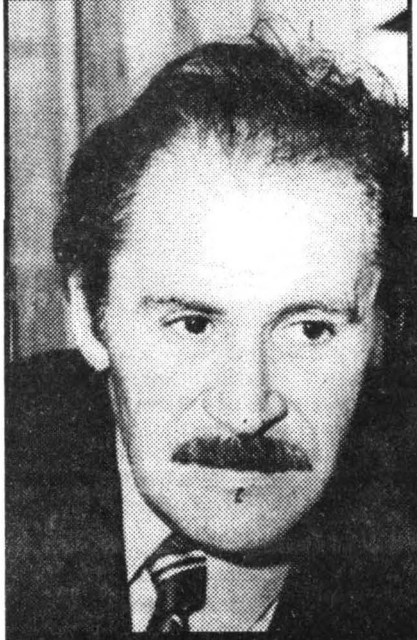
Cea mai profundă plesă a ciclului **Mlaștina** este **Privind în jur cu ochi fără lumină**, prin care pătrundem în cel de-al treilea cerc infernal, cel al crimei – consecință a manipulării conștiinței prin acțiunea sufocantă a **bunului-simț** și a **bunelor intenții**, care îndeamnă la conformarea la morala publică, și a manipulării existenței umane prin iresponsabilitate. Monica, rămasă gravidă în urma unei aventuri ratate, este, în același timp, victima unei crime de conștiință (din partea Silviei, ce o sfătuiește în termeni alarmanți să renunțe la o naștere compromițătoare, în ciuda voinței lăuntrice a eroinei de a se împotrivi „elementarei logici" și oportunității el, urmînd, sfîșiată lăuntric, să încerce totuși un chiuretaj – momentul fatal) și a uneia fizice (din partea Cameliei, „moașa" ei, ce hotărăște să arunce trupul în agonie al Monicăi, pe care o crede moartă, în apele Siretului). Și Ducu Cîmpeanu îndură, dacă ne-amintim, cruzimea bunelor intenții (în fond, complexul noician al societății ce urmărește **cu orice preț** binele **tuturor**): „Sînt fapte esențiale peste care trecem în goană – mînați dacă vreți și de cele mai bune intenții – transformîndu-ne de cele mai multe ori viața într-un calvar: «Pardon, nu vroiam decît să te ajut»... și hîrșt, mai tăiem o halcă din sufletul celui de lîngă noi". Piesa fragmentează desfășurarea tramei, amestecă episoadele, obligă receptorul să urmărească simultan două sau trei momente distincte decupate de pe firul aceluiași conflict, astfel încît unitatea acestuia se reface ca într-un joc de puzzle. Vocile sînt distribuite în dialoguri de moment sau în scurte secvențe confesive, monologale, și pare că sînt emise de chipuri care privesc fix înspre sală: priviri paralele, ce nu se întîlnesc niciodată, nu comunică. „Fiecare cu singurătatea lui, mai mult sau mai puțin totală. În rest, doar vorbe". Singurul element de coerență al acestui univers care populează dramaturgia lui Radu F. Alexandru rămîne singurătatea.

Ceea ce ar fi de reproșat textului dramatic la Radu F. Alexandru e supralicitatea pînă la refuz a dimensiunilor ficțiunii teatrale prin fel de fel de digresiuni și situații care concură nu la echilibrarea și la nuanțarea conflictului, ci, uneori, la estompareа lui. Dialogul poate deveni stufos, alambicat, fiecare dintre conlocutori iscodește cu o frază fraza celuilalt și jocul acesta se complică, se înlănțuie. Trama este simplă și adesea ingenioasă, creșterea tensiunii este bine urmărită, însă totul riscă să se prăbușească sub presiunea unui balast covîrșitor de cuvinte, de voite neconcordanțe între parteneri, pe care aceștia le corectează pas cu pas, într-o acțiune logică, discursivă. Conflictul dramatic rămîne, pe alocuri, în urmă, ca o nostalgie a clarității. Dramele lui Radu F. Alexandru, extrem de tentante ca premisă pentru montarea scenică, tind să sufoce atenția receptorului, fie el spectator sau cititor. Este și consecința faptului că piesele nu exprimă un eveniment dramatic, ci reconstituie, prin dialogul specific, coordonatele unui eveniment. Personajele nu se afirmă într-o dispută activă, de tip epic, ci **se explică**, prin proiectarea circumstanțelor din memorie asupra conștiinței. Ele nu parcurg un traseu, doar îl refac. Este normal, atunci, ca trama să fie invadată de discursivitate, ceea ce nu scade cu nimic valoarea prezumtivă a textului, dar atrage atenția asupra ritmului construcției dramatice, mai greu de susținut. Semnificațiile proliferează, într-adevăr, dar se adaugă, dacă se poate spune așa, în exces, îngroșînd traseele firului interior, fără să hrănească în chip substanțial temeiurile parabolei. Ele dau motivație unor momente disparate și autenticitate dialogului pe care personajele, printr-un plus de participare, îl pot dezvolta fără să țină seama de abaterile inerente de la coerența unei paradigme simple și esențializate. Deci, nu se bate apa-n piuă; evoluția discursului nu este niciodată benignă: se spune mereu **ceva**, dar aluviunile referențiale și de sens ale textului nu conferă întotdeauna sugestiei distincția revelatorie.

În fine, în ultima bolgie, și cea mai teribilă a acestui ultim cerc infernal mlăștinos descoperim singurătăți mutilîndu-se reciproc, cînd cu cinism, cînd cu cele mai „nobile" sentimente, într-un marasm copleșitor și feroce al instinctelor pervertiril. Simularea devine singura rațiune de a fi pentru personajele din **Carnavalul**, indiferent că se încearcă soluții de izbăvire morală sau acțiuni perfide și criminale. Un orwellian „ministru al adevărului", acum „eliberat din funcție", inventase Biroul Roz, menit să funcționeze în slujba potentaților pensionați al statului, să-i facă să treacă mai ușor momentele depresive ale inactivității, „să înțeleagă că viața este totdeauna frumoasă"... Femeile–ghelșe angajate în „dispozitivul" Biroului Roz capătă, însă, misiunea de a face delațiuni, urmînd a fi ulterior ele însele sacrificate – ca purtătoare de adevăruri pe care foștii demnitari le rostesc, în noua lor postură, fără menajamente și cu încredere în fidelitatea unui suflet caritabil. Deci propriului său „proiect" îi cade victimă „ministrul adevărului", dar și tînăra ademenită să facă ceea ce face prin promisiunea că-i va fi absolvit soțul de o grea culpă socială. Avertizată asupra propriului ei sfîrșit, tînăra îl omoară pe ministru, dar nu se sinucide apoi, cum ar fi cerut-o logica conflictului. Ca o parafrază la universul lumii baroce a lui Calderón, **Carnavalul** ortografiază, în spiritul întregului volum de teatru **Mlaștina**, sintagma actualității: viața e simulare.

SEBASTIAN–VLAD POPA

MOARTEA UNUI ARTIST



CORADO NEGREANU

Era de o modestie dezarmantă. Nu poza, nu etala, nu şoca. Unora li se părea chiar indecent de sincer. Într-o lume a perucilor pudrate şi a măştilor – prefera să-şi arate propriul lui „obraz". Apoi nu avea nici hobby-uri excentrice. De pildă nu colecţiona scalpuri de colegi. Îi plăcea să pescuiască. Dacă stau şi mă gîndesc bine, n-a fost nici un înţelept. „Înţelepţii" capitulează în faţa anilor şi-şi dramuiesc cu avariţie timpul rămas, vieţuind într-o dulce hibernare. El, cavalerul fără frică şi fără prihană, a aruncat mănuşa destinului. S-a avîntat ca un Don Quijote, încercînd să ne facă pe toţi să ne închinăm domniţei inimii lui – Thalia.

Ea i-a fost blestemul dar şi mîntuirea. Urcat pe scîndură ca într-un amvon – în odăjdii – a oficiat o liturghie păgînă în care era mereu vorba de viaţă şi moarte, de dragoste şi ură, de cumînţenie şi nebunie. El, care a făcut Elogiul nebuniei, a fost trimis, pînă la urmă, frumuşel la colţ ca să mediteze puţin la marea eroare pe care a făcut-o de a-şi fi luat iluziile drept realitate. Neodihnei lui i s-a impus odihnă. Acum a plecat într-un turneu mai lung... Dar, ca într-un adevărat Palio, înaintea „Marii curse" a început defilarea – acel cortegiu de „dramatis personae" ...fantasmele iluziilor pe care le-a întruchipat, şi Doamne, cîte mai sînt! Miron Costin, Lear, Erasm, Regele Ioan... în sunetul tobelor şi al trîmbiţelor, fiecare ducînd stindardul altei epoci şi altui colţ de lume, o revărsare de suflete care a încăput într-unul singur, ca un talaz uriaş... Şi, ultimul, farmacistul Casimir, un personaj plăsmuit de Labiche – care avea orgoliul primordial al oricărui comediograf: să stîrnească voia bună, RÎSUL. Răsfoiesc cîteva pagini care poartă semnătura artistului CORADO NEGREANU. Doamne, în clipele acestea, cît de profetic sună: „Şi rîd. Rîd că la locul ştiut este pustiu... rîd de mă prăpădesc cînd văd că noaptea vine iute peste noi... rîd de-mi vine rău... vai de capul meu cît am rîs!"

Şi în piazzeta meseriei noastre defilarea continuă...

CRISTIAN MUNTEANU

IULIAN VIŞA

Mi se pare aberant, incredibil să spui: IULIAN VIŞA a plecat dintre noi.

E ca şi cum ai povesti senin şi neverosimil că un glonţ rătăcit prin soare şi aer l-a căutat îndîrjit, în această lume de singurătate şi suferinţă, să-l ucidă tocmai pe el. Şi totuşi, prietenul, colegul, regizorul, directorul, animatorul de teatru, cultivat şi inventiv, a plecat, la nici 44 de ani, dintre noi. A iubit cu pasiune teatrul, a călătorit mult, s-a stabilit într-o ţară străină care i-a asigurat dreptul de a exista, de a lucra, de a se afirma.

În Danemarca a trăit cu nostalgia ţării sale, unde s-a întors să moară. A început să se deprindă cu moartea discret, demn, în tăcere. Am ştiut-o din tristeţea care-l însoţea în chip straniu pe acest adolescent întîrziat, de o rară, fermecătoare exuberanţă, din acel ceva stins în sufletul şi în privirile lui nefiresc de albastre.

Ultima perioadă din viaţă şi-a petrecut-o obligînd teatrul din Sibiu să renască, să existe, să ocupe un loc important. Şi a reuşit. Despre eforturi, despre creaţie, despre nevoia de solidaritate şi de demnitate a breslei actoriceşti a vorbit îndelung, cu cîteva luni în urmă. Cuvintele lui vor reveni, sînt sigură, în memoria actorilor, nu i le vor uita, cum nu-i vor uita prietenia, modestia şi generozitatea de artist autentic.

Credem sau nu, Iulian a plecat să bea cupa cu somn, lăsînd atîta nesomn pe pleoapele noastre.

JULIETA ŢINTEA

TRAIAN PÂRLOG

Născut la 18 septembrie 1942, a absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti în anul 1964, clasa profesorului Costache Antoniu. Şi-a început cariera artistică la Teatrul Tineretului, pe care l-a slujit cu enorm talent, cu profesionalism şi abnegaţie.

Din cele peste 60 de roluri cărora le-a dat viaţă din a sa viaţă, rămîn prezente în amintirea celor ce l-au admirat – dar şi a celor care au jucat alături de el – Tristan, din Tristan şi Isolda de Jean de Beer, Bo Decker din Staţia de autobuz de W. Inge, Shakebag din Arden din Kent, Tybalt din Romeo şi Julieta de Shakespeare, Otis Baker din Dosarul Andersonville de S. Levitt, Paşka din Vara trecută la Ciulimsk de Al. Vampilov, Frank Welborn din Răfuiala de Massinger, Verşinin din Trei surori şi Doctorul Dorn din Pescăruşul de Cehov, Gogu din Proştii sub clar de lună de Teodor Mazilu, Argilos din Muntele Iros din Piticul din grădina de vară şi Tatăl din Aceşti îngeri trişti de D.R. Popescu.

A fost dorit şi apreciat de regizori importanţi ai scenei româneşti: Moni Ghelerter, Andrei Şerban, Ion Cojar, Dinu Cernescu, Cornel Todea, Alexandru Tocilescu, Alexandru Colpacci, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Nicolae Scarlat.

În ultimele sale roluri, Domnul Swift din piesa cu acelaşi nume a lui Grigori Gorin şi, mai ales, Beckett din Ultimul Godot de Matei Vişniec, Traian Pârlog ne-a înfiorat mai profund ca oricînd – în pofida ori chiar din pricina nemiloasei boli care îi măcina deja existenţa.

Una din cele mai talentate actriţe de astăzi ale Naţionalului bucureştean afirma la începutul carierei ei: „E de ajuns să priveşti în ochii lui Traian ca să nu poţi juca altfel decît foarte bine."

A slujit întotdeauna Teatrul, niciodată pe sine.

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMŢ

BEȚIA DE CUVINTE

„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuți te poți face ridicul."
CARAGIALE

Alice Georgescu

CEL MAI EXTRAORDINAR

Au trecut trei ani și jumătate de la revoluție și, o dată cu ei, multe dintre iluziile noastre privind, dacă nu altceva, măcar capacitatea de a ne schimba în bine prin dobîndirea mult-invocatei libertăți. Ba, parcă, fiecare zi ne aduce alte și alte împrejurări în care descoperim că abia acum rodesc mai bogat semințele prostiei, lașității, fățărniciei, duplicității, grosolăniei, incompetenței și ale celorlalte ierburi rele, cultivate cu grijă sistematică în solul moral românesc de vreo 25 de ani încoace. Printre acestea crește falnic un viciu aparent benign, pe care mulți sînt înclinați chiar să-l ia drept virtute, socotind că și-ar trage seva dintr-o sumă de sentimente curate și fierbinți, precum entuziasmul, admirația, generozitatea și, desigur, voirea de bine. El nu are un nume propriu (și nici comun), dar, cum este cunoscut de toată lumea, cîteva cuvinte sînt de ajuns pentru a-l descrie. Constă, în esență, în imposibilitatea de a vorbi despre un fapt sau un personaj „pozitiv" fără a încerca din răsputeri și cu tot dinadinsul să-l faci mai pozitiv, și mai pozitiv, cel mai pozitiv. Altfel zis, celor atinși de acest viciu li se pare insuficient să spună despre ceva sau cineva că e bun, frumos ori deștept, cu folosirea, la nevoie, a gradelor de comparație existente; acel ceva sau cineva trebuie să fie excelent, superb, genial. Să exemplificăm.

Viena. „Wiener Festwochen", important festival internațional de arte ale spectacolului. Teatrul Național din Craiova joacă a treia și ultima reprezentațle cu **Fedra**, în regia lui Silviu Purcărete. Sala e plină; nu „ochi", nu „pînă la refuz", dar cele vreo 400 de scaune sînt ocupate de peste 300 de oameni, ceea ce, în condițiile date, este foarte mult și, oricum, foarte bine. La sfîrșit se aplaudă; nu „tunător", nu „torențial", dar îndelung, ceea ce este, iarăși, foarte mult și foarte bine. După spectacol, un conațional aflat la fața locului vine să-i felicite pe realizatori și întreabă, printre altele, „cum a fost" în celelalte două seri. „Fantastic!" răspunde ferm un tînăr domn, implicat, pe cît am înțeles, în partea tehnică a montării. „Formidabil! Ce-a fost în seara asta e nimic. Ieri și alaltăieri au aclamat, au ovaționat, nu se mai termina!" Eu, care asistasem și la prima reprezentație, cea de „alaltăieri", unde se auziseră, într-adevăr, cîteva strigăte de „bravo!", mă uit la el, vorba lui Caragiale, ca un imbecil. Încurajat, presupun, de privirea mea, tînărul domn continuă: „A fost năvală, sala era arhiplină, au rămas oameni la ușă!" Asta-i prea de tot! „Puteau să intre liniștiți", zic, „numai în jurul meu erau vreo șase-șapte scaune libere, ca și în seara asta, de altfel". Junele îmi aruncă o căutătură ucigașă; se vede limpede că tare mi-ar mai zice el ceva, dar, del, știe că sînt critic și, pare a gîndi, te pomenești că, supărîndu-mă, aplic și eu, dialectic, procedeul lui și mă apuc să scriu că sala era aproape goală...

S-ar putea replica, evident, că acesta nu e un caz semnificativ, că e vorba doar despre o firească pornire de a mai umfla puțin lucrurile, despre o prea normală vanitate, despre o tendință hiperbolizantă foarte obișnuită, dacă nu poetică (vezi Arghezi cu „În pomi, piersici cît dovlecii"), și știut este că românul s-a născut poet etc. Pînă aici, toate bune. Dacă însă reducem situația la datele ei elementare, rezultă că un semen al tău, uitîndu-ți-se drept în ochi, luîndu-te, așadar, ca martor și contînd, implicit, pe colaborarea ta, denaturează conștient o realitate cunoscută, știută de amîndoi. În ce scop? Unul, fără îndoială, înalt – interesul patriei și al națiunii: „România să fie bine și tot românul să prospere". Cu ce preț? Cu prețul mistificării și automistificării. Cu ce consecințe? Inducerea unei stări de euforie nătîngă care, generalizată, face pînă la urmă ca România să nu fie deloc bine, iar românul să nu prospere, căpătînd, în schimb, convingerea că toate relele îi vin din afară, de la „străini", cu – bineînțeles – odioasa colaborare a unor compatrioți lipsiți de patriotism...

Beția exclamativă a unei închipuite iubiri de țară și de „înaltele valori ale spiritualității noastre" duce nu numai la falsificarea prezentului, ci și la falsificarea trecutului, operațiune înfăptuită cu aceeași bună-credință siropoasă. Rămînînd în domeniul nostru, al teatrului (putem însă uita că teatrul e oglinda vremurilor?) iată un alt exemplu, la fel de mărunt și de nesemnificativ, în aparență. Cu cîtva timp în urmă, emisiunea de Teatru TV a difuzat o adaptare a spectacolului **Marat-Sade** de Peter Weiss, montat de Victor Ioan Frunză la Teatrul Național din Cluj în toamna lui 1991. Transmisiunea pe post a fost precedată de o „introducere" alcătuită de un redactor de specialitate, introducere tipărită și în revista „Panoramic radio-tv" pentru săptămîna respectivă. Aflăm de alci, în legătură cu Victor Ioan Frunză, „regizorul obsedat de tema nedreptății" (?!), că „de la spectacolul de debut, **Dragonul** (...), pînă la **Iașii în carnaval**, **Marat Sade** și **Cruciada copiilor**, toate realizările lui actualizează această supra-idee (?!) a injustiției sociale, a opresiunii, a puterii duse pînă la paranoia. De aceea, toate spectacolele lui au avut de trecut prin furcile caudine ale cenzurii (...) Nici prezentul spectacol (**Marat-Sade**, n.n.) nu a făcut excepție". Să lăsăm deoparte amănuntul că a trece prin furcile caudine însemnă a te supune, învins fiind, unei batjocuri publice, iar nu – cum pare să creadă autoarea cugetărilor de mai sus – a avea de luptat cu forțe malefice, și să observăm cum, de dragul evidențierii, absolut pe merit de altfel, a unor calități ale „obiectului" discuției, datele reale sînt supuse unor distorsiuni deloc necesare; mai rău, absurde. Majoritatea spectacolelor lui Frunză – și nu doar ale lui – au avut într-adevăr de înfruntat, pînă în 1989, șicanele cenzurii; nu este însă cazul montării cu **Marat-Sade**, și nici al aceleia cu **Cruciada copiilor**, realizată în 1992. Afară de eventualitatea că redactorul în chestiune a dorit să „strecoare" vreo curajoasă aluzie „politică", obicei larg răspîndit în curajoasa noastră televiziune națională, e clar că aici apare din nou viciul despre care vorbeam. Ba nu, mai există o posibilitate – incompetența. Îți vine să te întrebi ce ar fi de preferat...

Thomas de Mallet Burgess, de la Covent Garden la Teatrul „Creangă"

Regizorul britanic Thomas De Mallet Burgess s-a născut la 15 nie 1964, sub zodia Gemenilor. A absolvit cursurile celebrei niversităţi Oxford, specializîndu-se în filosofie şi limbi moderne. montat pînă acum spectacole de teatru şi operă în Anglia, ania şi Statele Unite: **Don Giovanni şi Flautul fermecat** de zart, **Mult zgomot pentru nimic şi Furtuna** de Shakespeare, ema de Puccini, **Don Pasquale** de Donizetti, **Povestirile lui ffmann** de Offenbach, **Carmen** de Bizet. Ultima sa montare, **rbierul din Sevilla** de Rossini, a fost realizată pe faimoasa nă Covent Garden – un eveniment în viaţa unui creator de mai 28 de ani, mai ales dacă ţinem seama şi de componenţa stribuţiei: Ruggero Raimondi, Thomas Hampson, Gabriel cquier, Jennifer Larmoore etc.

– Dragă Thomas, te afli în România pentru a treia oară, de ata aceasta pentru a monta unul dintre cele două proiecte atrale pe care le ai alci în 1993: Matilda de Roald Dahl la **eatrul „Ion Creangă" şi Furtuna de Shakespeare la Teatrul aghiar din Cluj-Napoca. Am participat la repetiţiile tale cu** ărbierul..., **în luna februarie a acestui an, la Opera Regală ovent Garden din Londra. E greu să lucrezi alci ca regizor 28 de ani?**

– A lucra la Covent Garden este, deopotrivă, exaltant şi ustrant. Exaltant, pentru că este locul de întîlnire al celor mai ari artişti lirici, care au o amplă experienţă, care sînt de cea mai ună calitate ca artişti, care au învăţat în mulţi ani ceea ce aduc u ei; şi aduc tot ce ştiu. Este ceva ce ţine de tradiţie şi unoştinţe vaste, totul concentrat în aceşti oameni care joacă este tot în lume şi poartă cu ei cîte ceva din toate locurile pe care -au văzut. Ei sînt şi în vîrful piramidei, şi în forma maximă a ropriei cariere.

– Dar sînt şi tineri acolo...

– Da, în **aceeaşi** sală de repetiţii poţi vedea alături **savoir** aire-ul şi setea de viitor. Pe de altă parte, a lucra la Covent arden este frustrant pentru că adesea tradiţia înseamnă moarte. recutul aduce cu el, uneori, moarte...

– Moarte în sensul atribuit termenului de Peter Brook în paţiul gol?

– Da. Trebuie să utilizăm trecutul, dar nu într-o formă ncremenită. De asemenea, frustrant este faptul că timpul de epetiţii este foarte scurt şi asta face dificilă încercarea de a chimba ceea ce este revolut. Şi cum eu sînt cam tînăr pentru ovent Garden, a trebuit să fiu foarte subtil, astfel încît cîntăreţii ă nu devină refractari la nou. Cum n-aveam timp suficient să-i onving, a trebuit să fiu atent să nu-i sperii... Mai ales cîntăreţii în rstă nu sînt dispuşi să-şi schimbe obiceiurile. În Anglia, în ultimii ni opera s-a schimbat enorm.

– În ce sens?

– În sensul că s-a ajuns la înţelegerea faptului că opera este eatru, dar pe muzică. În sensul preocupării pentru un mod onvingător de a juca o dramă cîntînd, fiindcă în operă acţiunea, tările sînt dilatate şi romanţate. Iar publicul acceptă convenţia, ar nu acceptă minciuna.

– Găsesc remarca ta foarte importantă. Asta este ceea ce m observat la publicul londonez în spectacolele cu Turandot **i** Bărbierul...

– Pentru a reuşi să fii sincer cu publicul trebuie să-ţi pui cîteva ntrebări. De ce cînt, de ce fac operă, şi nu medicină sau pompe unebre? Cine este personajul meu? Ce gîndesc eu atunci cînd usţin o frază muzicală (nu o arie, căci aria are o întindere mai nare şi trebuie să conţină nenumărate gînduri şi sensuri)? Nu ştiu dacă termenul „frază" este potrivit în muzică, dar trebuie să ai un gînd la fiecare notă pe care o cînţi şi chiar în fiecare clipă în care eşti pe scenă, chiar dacă taci. În cazul în care nu ai aceste gînduri, trebuie să le cauţi. Recunosc că e dificil, pentru că trebuie să le faci pe toate deodată: să respecţi muzica, să fii atent a dirijor, să cînţi, să gîndeşti. De foarte multe ori, însă, în afară de efortul de a scoate sunete, artiştii de operă dau pe scenă o senzaţie de lene. Eu sînt pentru munca dusă cu gîndurile personajului, mai mult decît pentru lucrul la notele muzicale, cum sînt obişnuiţi cîntăreţii.

– Îmi amintesc de Raimondi în Don Basilio. În repetiţii, prima lui grijă era actoria...

– El a înţeles că obiectivul principal al personajului său sînt banii, şi apoi femeile...

– Nu, eu am apreciat în special faptul că nu accepta să exagereze, să îngroaşe nimic, avea o neputinţă organică de a exagera...

– Da, dar pentru asta trebuie să pui mai presus de orice adevărul scenic, gîndurile personajului din fiecare moment, motivate, explicate, justificate. Pentru asta trebuie însă să cunoşti toată istoria personajului. Şi să crezi în personajul tău, nu numai să-l „faci". Astfel devii vocea personajului tău, aşa cum un medium este vocea cuiva care nu mai există.

– Ce te atrage la operă? Ce te atrage la teatru? De ce le practici pe amîndouă?

– În operă există un mare avantaj: muzica are drama conţinută în ea însăşi. Dar există şi dezavantajul că favorizează exagerările scenice. Sînt multe lucruri în operă care cer convenţia şi nu pot fi sincere, căci sînt rezultatul unei nevoi a muzicii, şi nu al adevărului. Sînt, însă, şi pasaje „teatrale", unde muzica este însoţită de momente gratuite, care nu servesc nici drama, nici povestea. Deci, motivul pentru care lucrez paralel în operă şi în teatru este faptul că mă tentează să explorez o nouă zonă artistică, unde fiecare notă, fiecare sunet, cuvînt să servească drama sau muzica şi să nu fie superfluu. Am întîlnit şi momente în care sunetul şi cuvîntul se confundau, şi atunci era magnific. Ce vreau eu este o combinaţie între cele două arte, care să conţină concentraţia unui libret şi expresivitatea muzicii: o nouă formă de spectacol care să se cheme teatru-muzică.

– Un teatru care să aibă calităţile muzicii – ritm, armonie, rigoare?

– Nu, nu! Un teatru care să combine legile muzicii cu cele ale teatrului.

– Te-ar tenta să faci film?

– Da. Dar pentru a face film ai nevoie de cunoştinţe tehnice pe care eu nu le posed. Ce m-ar interesa din film este modalitatea de a lucra cu timpul. Şi mă interesează cum aş putea să folosesc această artă în teatru şi în operă.

– Şi care ar fi modalitatea?

– Depinde de proiect. Am o idee pentru **La Bohème** (pe care o voi monta anul viitor la English Touring Opera), de a folosi în spectacol imagini cinematografice. De exemplu, dacă acţiunea se desfăşoară în planul din faţă, în spaţiu şi timp normal, în timp ce în spate, dincolo de o fereastră, se vede proiectat un pescăruş care zboară lent, astfel încît să ajungă de la un capăt în altul al pînzei în 50-60 de minute – „durata unui zbor de o clipă ţine cît o viaţă", cît o poveste –, asta poate duce la ideea că timpul scenic, teatral e mult concentrat şi mai intim decît cel real; pe de altă parte, problema teatrului englez este, în acest moment, de a-şi găsi locul, de a găsi o estetică într-o lume televizuală. De aceea, ideea de a lucra TV sau cinema îmi e puţin străină în acest moment. Dar a incorpora ceva expresiv din acest domeniu este interesant.

– Pentru mine e ciudat ce spui, pentru că, după cum ştii, am găsit în ultimii doi ani o mare bucurie în a face TV.

– Da, dar o faci din alte motive şi, oricum, una e să fii regizor şi alta, actor.

– Cum vezi fenomenul teatral românesc?

– Părerea mea este că în România timpul trece cu mare viteză. De fiecare dată cînd vin, impresiile mele sînt altele. În aprilie anul trecut, la prima mea vizită, credeam că pentru teatrul românesc este important să facă tot ceea ce nu putuse să exprime, să experimenteze pînă atunci. Acum, cînd mă aflu pentru a treia oară aici, ceea ce mă frapează este sinceritatea, adevărul actorilor, felul lor simplu de a juca. Remarc, de asemenea, că spectacolele cu accente politice directe, deschise au găsit vad la public şi emoţionează.

– După mine acest lucru poate deveni periculos. Pentru

că se confundă adesea, uneori chiar la case mari, speculaţia imediată cu implicarea în social sau politic. Balanţa teatrului, care se mişcă între altar şi tarabă, este greu de echilibrat.

– Mărturisesc că eu sînt în situaţia de a vedea, şi nu de a vorbi despre realităţile teatrale româneşti ale momentului. Dar am impresia că e uşor acum, în România, să obţii aplauze cu accente evident politice pe scenă şi, în aceste cazuri, se creează o legătură directă, de complicitate între actori şi spectatori.

– Da, dar această legătură, această complicitate poate ucide misterul, convenţia, în sensul sacru al cuvîntului...

– Şi evită trecutul!

– Cum adică?

– Sînt două feluri de a te raporta la trecut: să-l uiţi, să-l eviţi, spunînd că tot ce s-a întîmplat a fost din vina altora, şi atunci aplauzi demersul critic de pe scenă fără să te simţi personal vizat. Dar se mai poate să priveşti trecutul cu curaj, evaluînd fără menajamente propria răspundere şi, astfel, incluzîndu-ţi propria persoană în dramă. Dar pentru această atitudine sînt necesare piese mult mai subtile. De altfel, ambele variante de atitudine sînt posibile şi chiar necesare. Chiar dacă la început te plasezi în prima categorie de reacţii faţă de trecut, cu timpul, încet-încet, începi să treci în a doua categorie. Este întotdeauna necesar un timp pentru a vindeca rănile. Dar după aceea trebuie să fim responsabili de ceea ce am făcut. Acest subiect nu e legat în special de România, este ceva ce ar fi bine să înţelegem şi noi, în Anglia.

– Care este scriitorul tău preferat?

– Louis Ferdinand Céline.

– Dramaturgul preferat?

– ...Mda, ce mai... Shakespeare!

– Personajul preferat?

– Hamlet.

– Piesa preferată?

– O, Doamne, **Regele Lear**!

– Ce compozitor preferi?

– Mozart.

– Ce culori?

– Galben şi purpuriu.

– Ce flori preferi?

– Trandafirul şi narcisa.

– Şi care este metalul favorit?

– Argintul.

– Ce proiecte ai acum?

– După **Matilda** la Teatrul „Creangă" din Bucureşti, voi realiza un proiect educativ de introducere a copiilor de 11-16 ani în lumea operei; apoi voi monta **La Bohème** la Londra, la English Touring Opera. Am de asemenea în proiect un spectacol de teatru-muzică intitulat **Nunta cerului şi a infernului** după William Blake.

– Ce poţi spune despre proiectele noastre comune?

– Aş vrea să facem un **one-man-show,** ce va fi jucat în Anglia şi România, pe un text scris deja sau, poate, ce va fi scris special... nu ştiu, e o idee care planează deasupra mea, aproape, dar care nu a pogorît încă...

– Cu ce ai vrea să te ocupi peste zece ani?

– Vreau să merg în India pentru a studia la Madras University.

– Ce anume?

– Evoluţia spirituală a rasei umane.

– Dirijorul român Sergiu Celibidache spune că nu există evoluţie la nivelul spiritului.

– După părerea mea, în fiecare viaţă din cele pe care le trăim avem un şir de probleme de rezolvat. Parcurgînd acest drum, putem vorbi de o evoluţie. Dar tot atît de posibil este ca aceste vieţi **succesive** să se înscrie pe orbita unui cerc şi atunci să nu fie vorba de o evoluţie.

– Eu spun că ăsta e un răspuns de Geamăn...

– Şi eu spun: Thank You, Sir...!

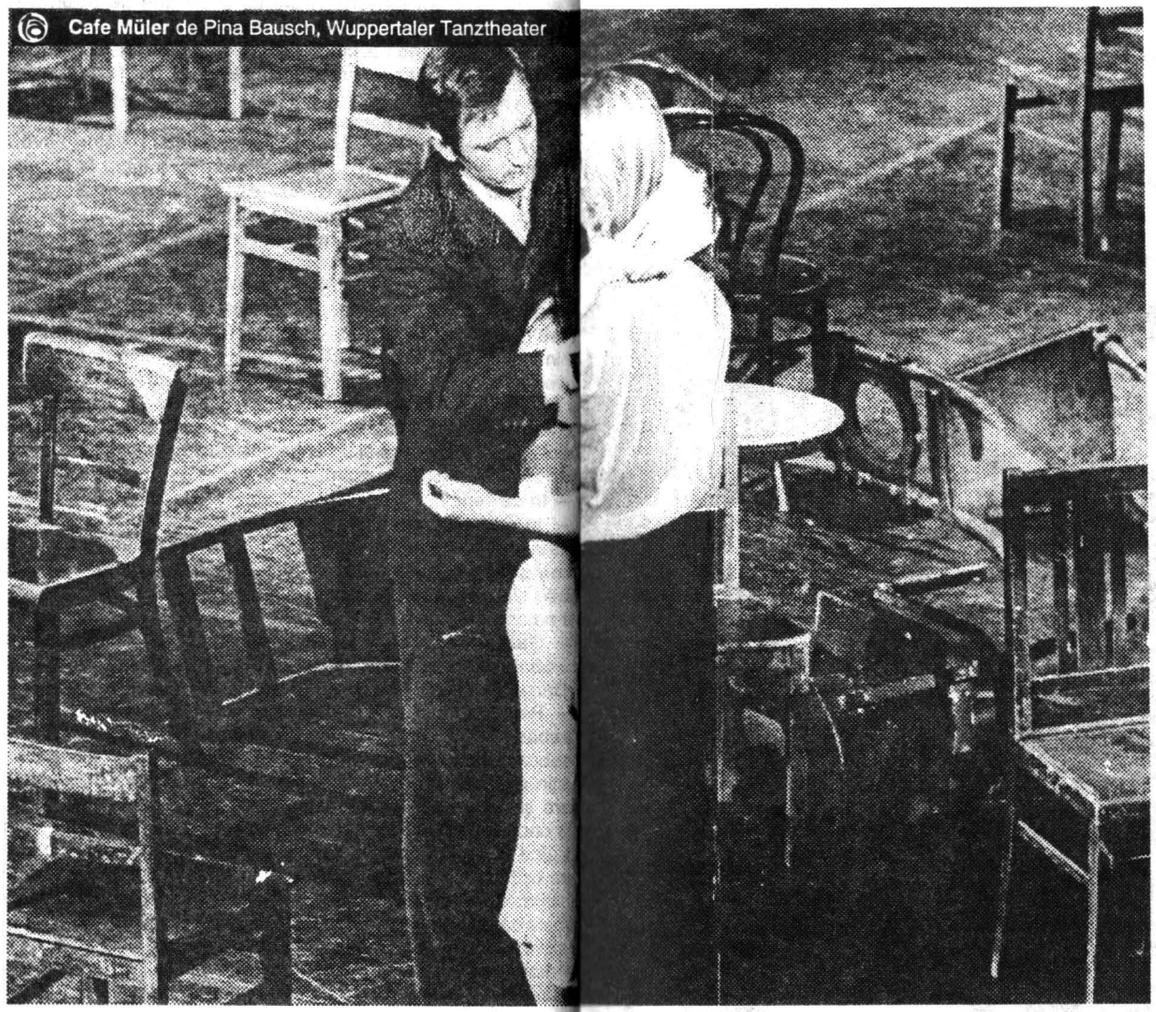
RADU DUDA

SPECTACOLE LA MÜNCHEN

Din oferta destul de mare de spectacole puse la dispoziţie eschidere a unei reuniuni internaţionale, anticipînd totodată timp de o săptămînă, de ospitalierele gazde ale Congresului I Teschiderea Festivalului Internaţional „Theater der Welt", care întîmplarea sau, poate, un instinct conservator m-a ghidat spr vea să înceapă la 12 iunie. Nu e de prisos, cred, să amintesc acele titluri şi instituţii ce mi se păreau a prezenta o garanţie di faptul că, în această seară inaugurală, Pina Bausch a fost soliditate, dar şi un prilej de cunoaştere a unor realităţi ignorat istinsă cu medalia Picasso, acordată de UNESCO prin pînă acum. Aşadar, clasici, dar nu numai. eprezentanta sa, d-na Madeleine Gobeil, directoare a Diviziei

De fapt, opţiunea primei seri a aparţinut întru totul gazdelo rte şi Viaţă Culturală.

spectacolul de inaugurare artistică a Congresului, dup Ceea ce impresionează în spectacolul **Café Müller** – realizat discursuri de rigoare, fiind **Café Müller** al celebrului Teatru de o muzică de Henry Purcell, sfîşietor de dramatică – este Dans (Tanztheater) din Wuppertal, condus de nu mai puţ austeritatea mijloacelor. Într-un spaţiu aglomerat de scaune şi celebra Pina Bausch, coregrafă, dansatoare şi, în cazul de faţă măsuţe – scenografia: Rolf Borzik –, cîteva fiinţe cu mers abulic autoare. **Café Müller** a avut premiera în 1978 şi ceea ce arată orbeşte o fericire care le scapă mereu, îmbrăţişările se văzut noi era o versiune împrospătată special pentru aceast esfac înainte de a se împlini, drumul de ieşire este închis mereu


Cafe Müler de Pina Bausch, Wuppertaler Tanztheater

de geamuri transparente, de care se lovesc personajele. E o zbatere dureroasă şi fără noimă, exprimată în mişcări de mare precizie, de la hieratismul pasului somnambulic, cu mîinile întinse, la frenezia îmbrăţişărilor nefinalizate, reluate mereu, cu o viteză crescîndă, pînă la automatizare şi la zvîrcolirile bezmetice ale tînărului disperat. Pina Bausch creează o lume şi se implică în ea cu mişcări plutitoare şi nobile de regină fără tron.

La Residenztheater, Teatrul de Stat al Bavariei, în regia lui Leander Haussmann şi scenografia împărţită între Bernard Kleber (decoruri construite ingenios pe turnantă, contribuind la dinamizarea spectacolului prin succesiunea unor imagini plastice contrastante şi structurarea dramatică a locului de joc) şi Doris Haussmann (costume, între clasic şi modern, cu bun-gust), tragedia shakespeareană **Romeo şi Julieta** a fost jucată ca o tragicomedie, cu momente de o spectaculozitate de film „capă şi spadă", cu dueluri şi bătăi în lege, cu scene de ansamblu cîntate şi dansate în ritmuri vii, ca într-un musical cu baloane colorate, cu scene de dragoste jucate cu o naturaleţe foarte contemporană, din care poezia e alungată prin gesturi de prozaism cotidian. Întreaga „poveste" este evocată de un mim. El apare dintr-o fumigaţie evanescentă, prinde, cu eleganţă de scamator, o muscă şi o trimite la fei de elegant în sală, plimbă cu sine o chitară la care cîntă din cînd în cînd, ademenitor sau premonitor, uneori ironic, prezenţa sa aproape permanentă în scenă şi intervenţiile sale în acţiune ca un „meneur du jeu" făcîndu-ne să-l identificăm cu un simbol al morţii. Acesta pare să fie Naso (jucat de Rolf Dittrich), personaj inexistent în lista personajelor shakespeareene. Cît despre îndrăgostiţi, ei sînt doi tineri din zilele noastre sau din oricare alte zile, interpreţii lor se numesc Guntram Brattia (Romeo) şi Anne-Marie Bubke (Juiieta) şi au talentul de a fi credibili în sentimentele lor, fără a face din ele motiv de poezie şi, cu atît mai puţin, de tragedie. Dar, parcă, puţină poezie n-ar fi stricat.

La acelaşi Residenztheater, drama lui Goethe **Ifigenia în Taurida** a fost jucată cu o extremă sobrietate, subliniindu-se modernitatea acestei reinterpretări a mitului antic de către creatorul lui Faust. Lungile tirade au fost reduse la esenţial, patosul a fost înlocuit cu exprimarea simplă şi directă a sentimentelor, a argumentelor şi meditaţiilor. N-au lipsit însă momentele de extremă violenţă, justificate de izbucnirile demenţiale ale lui Oreste – în interpretarea energică şi sinceră a aceluiaşi Guntram Brattia – şi de furia autoritară a regelui Thoas (Michael Mendl). Contribuţia tinerei regizoare Amélie Niermeyer nu s-a limitat însă numai la esenţializare prin „despuiere"; ea a încercat şi o repoetizare, dacă astfel poate fi înţeleasă jertfirea reală a unor porumbei vii (oare teatrul şi-a creat pentru acest spectacol şi o crescătorie de porumbei?) pe altarul zeiţei Diana, simbol al purităţii imolate. Ambianţa sonoră a spectacolului

Romeo şi Julieta, regia Leander Haussmann, la Residenztheater, München

cultivînd un stil de o teatralitate dinamică şi explicit comunicativă.

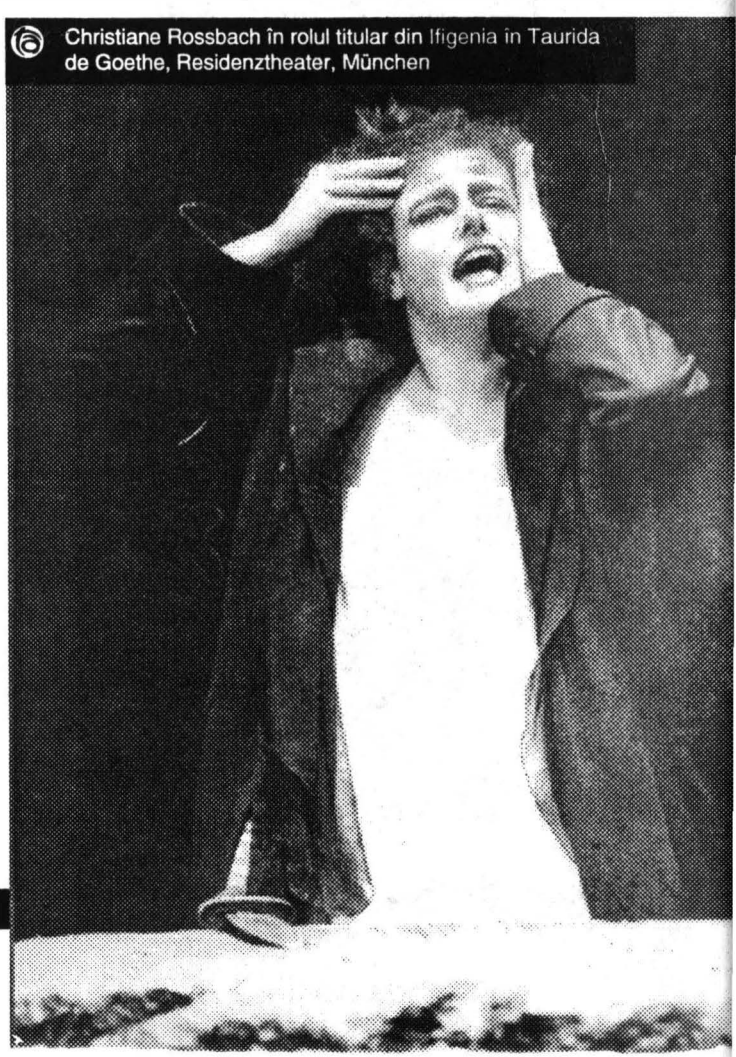
În scenografia mobilă şi viu colorată, ca un vertep de păpuşi, a lui Timur Didişvili, cu muzica bogată, prezentă mai tot timpul, a lui Grigori Gobernik şi coregrafia lui Viktor Panfiorov, **Sinucigaşul** se desfăşoară ca o comedie bufă, de situaţii, mişcările ansamblului, puternic ritmate, sugerînd la început un spectacol de marionete: sugestia funcţionează de fapt şi mai tîrziu, cînd satira se accentuează, contururile tabloului îngroşîndu-se pînă la grotesc. Subţirel şi delicat, dotat cu simţul umorului şi o simplitate ce umanizează personajul, A. Mezenţev a creat un Podsekalnikov simpatic şi credibil, îndeosebi în discursul final, adresat publicului (în altă variantă de text decît aceea jucată la noi, la „Nottara"), cerîndu-şi cu blîndeţe dreptul la viaţă.

Acelaşi A. Mezenţev joacă în **Antichrist** rolul ţareviciului Alexei, fiul lui Petru cel Mare. Miza dramatică a piesei este totodată o miză politică, de evidentă rezonanţă actuală, în joc fiind lupta pentru putere şi destinul Rusiei: acum două secole, ca şi astăzi. Moartea lui Alexei, sacrificat de propriul său tată din raţiuni de stat, încheie un conflict de mare tensiune dramatică, prilejuind meditaţii de ordin istoric şi politic. Reprezentarea acestei drame istorice în conjunctura actuală îşi găseşte justificarea prin implicarea directă a teatrului în realitatea socială. Spectacolul e realizat la o înaltă tensiune, într-un cadru plastic dominat de o draperie roşie, amintind coşmarul din care se trezeşte Alexei pentru a rememora cele întîmplate. Zîmbetul lui

atinge uneori o notă sfîşietoare de tragism prin ţipetele acutizate, imprimate pe bandă, ale acestor inocente zburătoare. Interpreta rolului titular, Christiane Rossbach, a avut noblete şi o simplitate convingătoare, a cîntat în stil brechtian cîntecul Parcelor, dar vocea mică a servit-o mai puţin în momentele de dramatism major. Interesant şi bine pus în valoare prin jocul luminilor, decorul creat de Alexander Müller–Elman a făcut din templul zeiţei Diana o închisoare-cazemată, ceea ce imprimă de la început o altă tonalitate aparent seninei drame cu happy-end a lui Goethe.

Din îndepărtata Siberie, din oraşul pînă nu demult centru al industriei atomice ruseşti, inaccesibil străinilor, Teatrul Academic de Dramă din Celiabinsk a adus la München două spectacole, reprezentînd opţiuni repertoriale ce n-ar fi fost posibile pînă acum cîţiva ani: **Sinucigaşul** de N. Erdman şi **Antichrist** de Dmitri Merejkovski, autor pe care nu l-am găsit menţionat în „Teatralnaia Enţiklopedia" editată în U.R.S.S. în perioada socialismului victorios, fapt ce nu trebuie să ne mire, cunoscută fiind atitudinea anti-sovietică şi orientarea predominant religioasă a acestui scriitor (n. 1865 la Sankt-Petersburg, m. 1914 la Paris).

Regizorul ambelor spectacole este Naum Orlov, conducătorul artistic al acestei solide instituţii, un discipol al lui Vahtangov,



Christiane Rossbach în rolul titular din Ifigenia în Taurida de Goethe, Residenztheater, München

Sinucigaşul de N. Erdman, în regia lui Naum Orlov, la Celiabinsk

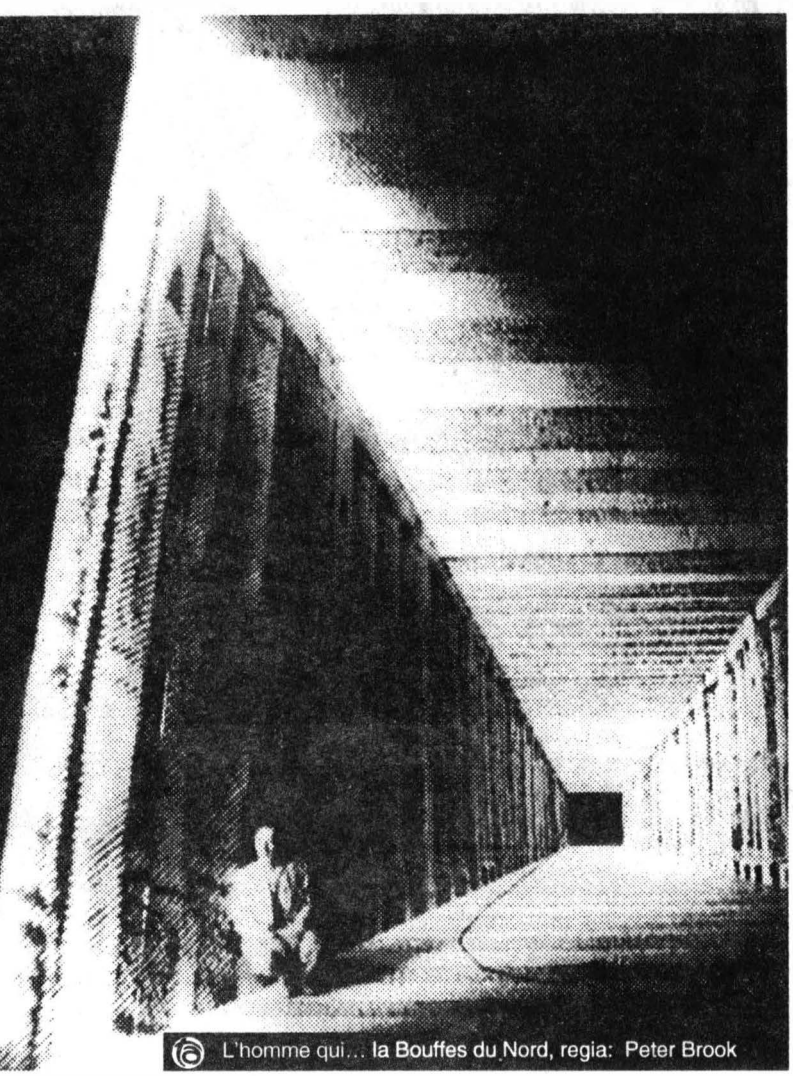
A. Mezenţev în momentele de cumplită încercare ale eroului aduce parcă o lumină în acest întunecat tablou al unor timpuri ce par să nu fi apus încă. Cîţiva actori buni îl secondează, între care se distinge L. Varfolomeev (Kalabuşkin în **Sinucigaşul**), masiv şi impunător în rolul ţarului Petru cel Mare, „antichristul" pe care îl cunoaştem alci într-o ipostază diferită de aceea popularizată de unii istorici.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

PETER BROOK: "L'Homme qui..." la Teatrul Bouffes du Nord

La cîteva luni după ultimul său spectacol, **Péliéas şi Mélisande,** operă de Claude Debussy, într-o formă redusă, deoarece utiliza o versiune pentru plan, Peter Brook ne-a propus recent un nou titlu: **Omul care...** de Oliver Sacks. Peter Brook ne-a obişnuit pînă acum cu ritmuri mai lente: el lucrează cu o **echipă** de fideli, al cărei nucleu este stabil şi care presupune o lungă perioadă de antrenamente, de exerciţii colective menite să sudeze, să creeze sufletul grupului. El poate astfel să-şi permită să lucreze cu cîntăreţi de operă – specie deosebit de dificilă –, în general tineri cîntăreţi la început de carieră şi care sînt mai dispuşi să renunţe la o serie de ticuri şi convenţii ale genului şi să accepte noile reguli ale jocului. Astfel se explică succesul şi coerenţa unui spectacol ca **Tragedia lui Carmen,** după Bizet, unde regăsim, într-un gen cu totul nou, constantele teatrului lui Brook: un teatru ce captează şi distribuie energiile, un teatru clar, puternic şi simplu, un teatru construit din interior, de unde-şi trage forţa şi-şi hrăneşte imaginaţia.

Ultimul său spectacol, **Omul care...**, se înscrie în această linie, deşi punctul de plecare poate să surprindă. Brook a jucat în general marile texte, autorul său de referinţă fiind Shakespeare. Şi cînd a fost atras de culturi şi tărîmuri străine, acestea purtau toată magia poveştilor orientale sau a epopeilor indiene: de la **Conferinţa Păsărilor** la **Mahabharata**. De data aceasta, Brook şi cîţiva colaboratori fideli au adaptat pentru scenă o carte semnată de un medic neurolog englez, stabilit la New-York, Oliver Sacks, şi care este o culegere de cazuri clinice comentate de autor: pe scurt, o incursiune captivantă, dar de specialitate, în lumea aparte a spitalelor de nebuni. Titlul cărţii este **Omul care-şi confunda nevasta cu o pălărie (L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau)** şi constituie punctul de plecare al spectacolului. Adaptarea scenică elimină, bineînţeles, o mare parte din materialul cărţii, dar propune şi lucruri noi: Brook a lucrat cu cîţiva neurologi francezi, iar spectacolul său se înscrie într-un cadru mai larg de cercetări asupra creierului uman, care-l preocupă pe regizor de cîtva timp. De altfel, textul definitiv este lucrat împreună cu doi colaboratori fideli: Jean-Claude Carrière şi Marie Estienne. Cei patru interpreţi fac parte, de asemenea, dintre actorii **săi** fetiş şi i-am întîlnit adesea în spectacolele lui. Fiecare dintre el aduce **o lume şi un accent** speciale. Maurice Bénichou îl juca pe Krishna în **Mahabharata** şi a excelat întotdeauna în rolurile de compoziţie; Sotigui Kouyate a fost un Prospero negru în **Furtuna** de Shakespeare, siluetă lunară şi stîngace de mag



L'homme qui... la Bouffes du Nord, regia: Peter Brook

african; David Bennent, un tînăr actor german, a fost, cu mulţi ani în urmă, băiatul ce nu voia să crească în filmul lui Schlöndorff după **Toba de tinichea** de Günter Grass şi un Ariel straniu şi aproape monstruos în aceeaşi **Furtună**; în fine, Yoshi Oida, actor japonez, odinioară călugăr budist, pentru care teatrul nu este decît un alt mare ritual de iniţiere. Iată deci echipa, care situează, sper, calitatea şi nivelul spectacolului.

Întrebarea de la care porneşte cartea lui Sacks şi care l-a fascinat pe Brook a fost: în ce măsură deficienţele biologice pot influenţa şi determina psihicul, unde este punctul de întîlnire dintre creier şi suflet? Această ultimă precizare poate părea bizară, sufletul nefiind o categorie fixată în terminologia medicală, deoarece medicii sînt formaţi mai degrabă să îngrijească trupurile şi să pună la îndoială orice existenţă imaterială. Sacks e însă neurolog şi meseria lui este să constate incapacităţile de funcţionare ale sistemului nervos: pierderea vorbirii, a memoriei, a văzului, care poate fi parţială sau totală, pierderea identităţii sau doar a abilităţilor şi a gesturilor banale de fiecare zi. Studiul ştiinţific al relaţiei dintre creier şi spirit datează încă de la sfîrşitul secolului trecut. S-a constatat astfel că fiecare deficienţă citată – definită prin termeni ştiinţifici precişi, de care vă scutesc însă – era consecinţa unei leziuni într-o regiune precisă a creierului. De atunci, neorologii au stabilit o hartă exactă a emisferelor cerebrale, dar au rămas tot atît de neputincioşi în faţa cazurilor grave, deoarece, dacă creierul uman este astăzi mai puţin misterios pentru medicina modernă, posibilităţile de intervenţie sînt tot atît de reduse. Sacks notează deci cîteva cazuri clinice, dar gestul său este mai curînd acela al unui dramaturg – cum singur se defineşte în prefaţa volumului. Ceea ce îl interesează – mereu din perspectiva medicului care se gîndeşte la o posibilă vindecare – este biografia pacientului, antecedentele, încărcătura sa de viaţă şi memoria lui. Descrierea se transformă, de la sine parcă, într-o poveste la frontiera dintre suprarealism şi absurd, titlurile acestui dosar medical conştiincios par să reproducă sumarul unei antologii a umorului negru: Omul care-şi confunda nevasta cu o pălărie, Omul care cădea din pat, Femeia descărnată... De fapt, cine este omul care-şi confunda nevasta cu o pălărie? Este un distins muzicolog (toţi pacienţii doctorului Sacks sînt de fapt oameni fermecători, care nu au nimic din imaginea nebunului spumegînd de bale şi cu privirea pierdută), deci un eminent profesor de muzică; atins de un soi de cecitate parţială, ajunge incapabil să recunoască conturul obiectelor şi deci să facă diferenţa între chipul soţiei şi borul pălăriei din cuier. De fapt, povestirile înseşi nu au nimic spectaculos, nici un dramatism exterior. Dimpotrivă, spectacolul alunecă, adesea, într-un comic absurd, un absurd care nu e nici voit, nici savant, construit ca în dialogurile din **Cîntăreaţa cheală**. Este pur şi simplu o descriere banală a unei realităţi diferite. A unei lumi diferite, în care oricine dintre noi, fără nici un avertisment, fără nici o culpabilitate evidentă, poate să alunece, poate să se piardă. Cine nu cunoaşte bancuri sau poveşti cu nebuni? Cel mai adesea zîmbim, ca un semn de superioritate al sănătăţii noastre spirituale inalterabile. Poate de aceea publicul rîde adesea în sală. Dar spectacolul nu se opreşte aici. Textele sînt, aşa cum am zis, concise, cazurile – desenate fugar. Cei patru actori poartă pe rînd cînd bluza albă a medicului, cînd semnele nebuniei sau ale delirului. Totul se înlănţuie firesc, o suită de monologuri sau de dialoguri spuse pe un ton calm, cuvintele sînt decantate ca într-un vis cu ochii deschişi. Unul dintre scheciuri îmi aminteşte de povestire de Borges, **Ruinele circulare**, şi magicianul care, în ruinele unui amfiteatru în flăcări, ridicat prin forţa visului său, înţelege că el însuşi nu este decît o aparenţă, pe care cine ştie cine, în alt colţ al universului, a visat-o. Bolnavul lui Sacks refuză ideea că este bolnav, că este închis într-un spital. Cu o logică impecabilă, răbdătoare el îi explică medicului că de fapt spitalul şi tot ce e în jur nu există în realitate, că totul este produsul unui coşmar şi că se va trezi curînd acasă, la viaţa adevărată.

Spectacolul lui Brook nu este însă un exerciţiu venit să sprijine o cercetare medicală; este pur şi simplu punctul de vedere al artistului asupra acestor raporturi secrete, misterioase pentru el, dintre corp (sau creier) şi spirit (sau suflet). Finalul subliniază, de altfel, acest caracter de transfigurare artistică: două ecrane de televizor proiectează în culori imaginea unor secţiuni din creier, care, treptat, îşi pierd caracterul de document ştiinţific şi devin două tablouri superbe, o simfonie strălucitoare de culori şi de armonii bizare.

„Borkman“ DE IBSEN LA ODÉON

Dacă Ibsen este jucat în Franţa mai puţin decît în Germania sau în ţările din Est, nu trebuie uitat că numele lui a fost legat de la început de marile bătălii teatrale ale secolului trecut. Primul care l-a descoperit şi jucat a fost, în 1890, Antoine, părintele naturalismului teatral. **Strigoli** pe scena Teatrului Liber, unde se jucau adaptări după romanele lui Zola, a fost, bineînţeles, un mare moment al teatrului naturalist, pasionat de problemele eredităţii şi determinismului biologic şi social. Dimpotrivă, Lugné-Poe, creatorul Teatrului de l'Oeuvre, teatru simbolist, ce cultiva misterul, melopeea şi ceţurile nordice, a găsit în ultimele piese ale norvegianului Ibsen repertoriul şi partenerul ideal. Astfel, penultima sa piesă, **John Gabriel Borkman**, a fost scrisă special pentru Teatrul Odéon, condus pe atunci de Lugné-Poe, şi jucată în premieră mondială pe această scenă pariziană în 1897.

Vreme de aproape 50 de ani, principalul reprezentant al operei lui Ibsen în Franţa a fost deci Lugné-Poe, şi mulţi au fost cei care, în anii din urmă, începuseră să-i conteste acest monopol. Trebuie spus că, la început, traducătorul oficial – şi deci singurul autorizat – al lui Ibsen era un anume conte Maurice Prozor, născut la Vilnius, în Lituania, diplomat al ţarului şi căsătorit cu o suedeză. Toate aceste detalii biografice nu-l recomandau în mod special să traducă un autor norvegian în franceză. Astfel se explică multe greşeli de traducere – şi mai ales o limbă franceză puţin greoaie şi artificială –, care au sfîrşit prin a-l condamna pur şi simplu, prin anii 20-30, pe autorul însuşi ca învechit şi depăşit. Un alt mare nume legat în Franţa de teatrul lui Ibsen a fost fără îndoială Georges Pitoëff. Jean Vilar a jucat de asemenea Ibsen. Mai aproape de noi aş vrea să amintesc două spectacole din ultimii zece ani, care pot fi considerate jaloane importante în istoria montărilor lui Ibsen în Franţa: **Raţa sălbatică**, montată de Lucian Pintilie la Théâtre de la Ville din Paris, în decorurile şi costumele cuplului Radu şi Miruna Boruzescu, şi **Peer Gynt** pusă în scenă de Patrice Chéreau, la Lyon, cu Gérard Desarthe în rolul titular. Bineînţeles, aceste ultime spectacole citate au făcut apel la traduceri noi, mult mai fidele, şi în acelaşi timp într-o limbă modernă şi suplă.

Iată-ne deci la aproape o sută de ani de la premiera de pe scena Odéonului, în faţa unei noi producţii, venită din Elveţia – Teatrul din Vidy-Lausanne, dar cu un interpret principal francez; mai mult, cu una din marile vedete, un monstru sacru al scenei şi ecranului francez: Michel Piccoli.

Să începem însă cu regia: Luc Bondy, un om de teatru european în adevăratul sens al cuvîntului. Născut în 1948 la Zürich, deci în plină forţă de creaţie, el vorbeşte perfect mai multe limbi şi lucrează în mod frecvent în Franţa, Germania şi Belgia. E pasionat de teatru şi de operă, în special de muzica barocă, Mozart sau Monteverdi. De fapt a fost format la celebra şcoală de mimă a lui Jacques Lecoq din Paris, a participat la de acum mitica universitate a Teatrului Naţiunilor şi, după ce a lucrat cîţiva ani în Germania, a condus chiar, împreună cu Peter Stein, între 1985 şi 1987, celebrul Schaubühne din Berlinul occidental. În Franţa a lucrat mult alături de Patrice Chéreau, la Théâtre des Amandiers din Nanterre: s-a impus aici ca o revelaţie, cu două spectacole după austriacul Arthur Schnitzler, **Pământ străin**, în 1984, şi **Drumul singurătăţii**, în 1989, la Théâtre du Rond Point. Ceea ce caracterizează stilul său este o plăcere evidentă a jocului teatral, un joc lejer, refractar la orice încărcătură sau tendinţă didactică. Citîndu-l pe autorul său preferat, Schnitzler, Bondy preferă să lucreze în „penumbra sufletelor“, în această zonă instabilă dintre mărturisire şi impulsuri secrete, dintre starea de veghe şi vis.

În mare măsură, **John Gabriel Borkman** este un asemenea text: el face parte din marea trilogie Ibseniană asupra creaţiei, asupra creatorului ajuns la bătrîneţe, în pragul stingerii, o mască-personaj în spatele căreia se ascunde fără îndoială autorul. Aceste trei mari texte sînt **Constructorul Solness, John Gabriel Borkman** şi **Cînd noi, morţii, vom învia!**. Creatorul este întotdeauna un om de excepţie care nu-şi poate atinge ţelul fără să-i facă să sufere pe cei din jur, un Meşter Manole veşnic condamnat să-şi zidească de vie iubirea pămînteană. Eroul ibsenian este, astfel, în permanenţă ros de un puternic sentiment de culpabilitate. Peer Gynt avea de ales între a fi el însuşi sau a se mulţumi cu sine însuşi. Pentru Ibsen, omul de geniu nu are de ales, el este obligat să **lupte** pentru a deveni ceea ce trebuie să fie, el însuşi, şi pentru a-şi îndeplini misiunea. Care este misiunea lui Borkman? Fiu de miner, legat deci de o întreagă mitologie scandinavă a forţei telurice, el a devenit bancher prin puterea talentului şi a încercat o importantă operaţiune financiară în folosul mai multor asociaţii, dar utilizînd fonduri ce nu-l aparţineau a fost condamnat şi închis. Piesa, ca toate piesele lui Ibsen, începe cu ultimul capitol al unui implicit roman şi, graţie înfruntărilor dintre personaje, ajunge treptat la motivul ce a declanşat drama. În piesele lui Ibsen ne găsim întotdeauna într-un confortabil salon burghez, pentru a descoperi în final un cadavru ascuns în dulap. Aşadar, sîntem la cîţiva ani după ieşirea din închisoare a lui Borkman, care de atunci trăieşte izolat, în biblioteca de la etaj. Soţia refuză să-l întîlnească şi speră să refacă reputaţia familiei prin fiul lor, tînărul Erhart. Sora soţiei, grav bolnavă, de fapt iubita din tinereţe a lui Borkman, revine şi încearcă să recupereze acelaşi fiu. Borkman însuşi speră să reconstruiască totul alături de Erhart. Dar tînărul vrea să-şi trăiască pur şi simplu propria viaţă şi părăseşte casa. Borkman iese pentru prima oară din vizuina sa, biblioteca sau peştera mitică, pentru a contempla, departe în vale, luminile oraşului născut din eforturile sale. Şocul aerului curat, frigul iernii îl răpun: o gheară de oţel îi strînge inima şi Borkman moare, acoperit de un giulgiu de zăpadă.

Spectacolul lui Bondy beneficiază de cîţiva interpreţi excepţionali: Michel Piccoli, în rolul principal, şi mai ales două actriţe ce susţin aproape întreaga partitură dramatică la un nivel maxim de încordare: Nada Strancar şi Bulle Ogier. Deoarece, în mod paradoxal, Borkman aproape că nu e prezent în scenă. Sau, dacă vreţi, este mai degrabă o umbră copleşitoare, un absent care obsedează tot timpul celelalte personaje. Începem prin a-i auzi paşii – plafonul trosneşte sub greutatea mersului său, mers de fiară prinsă în cuşcă. Îi surprindem, apoi, silueta ce se strecoară undeva în planul doi şi dispare din nou. Dar totul gravitează în jurul său, personajele se definesc, se înfruntă în numele lui. Cel de al doilea act ne introduce în fine în biblioteca-vizuină a eroului: sîntem în faţa uriaşului din munte, un soi de vietate mitică, un bătrîn trol în costum modern, dar rănit de moarte.

Primul act era jucat într-un interior scandinav, auster şi funcţional, cu ferestre largi, în spatele cărora bănuim zăpada ce cade fără întrerupere. Aici, în actul al doilea, dimensiunile deviază dintr-o dată. Sîntem într-un soi de bibliotecă uriaşă, cu două etajere înguste şi înalte, pline de dosare şi de cărţi, cu două scări imense ce se pierd parcă spre un tavan nemărginit. Solul e negru şi denivelat, ca într-o mină. Ne aflăm poate în fundul unui puţ de mină, şi scările de lemn, în echilibru instabil şi periculos, conduc spre o ieşire ipotetică şi dificilă. Ultimul act este de o mare frumuseţe plastică – un peisaj de zăpadă, o pădure de brazi ce se ghiceşte în ceaţă sau în viscol –, fabulos ca realizare şi aplaudat, de altfel, de publicul încîntat. Pariul regizorului este deci dublu: el joacă o anume latură naturalistă a piesei şi în acelaşi timp nu ezită să spargă contururile acestei realităţi, să ne sugereze lumea stranie de dincolo de aparenţe. Şi dacă peisajul de zăpadă încîntă şi pare o virtuozitate de teatru naturalist, nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi. Este acelaşi joc cu plăcerea de a recrea o anume dimensiune a feeriei, de a ne antrena în lumea de penumbre şi de monştri iluzorii a teatrului. ■

Texte difuzate la emisiunea în limba română a postului RFI

NU DOAR SPONSORII...

Aproape că nu există intervenție publică pe o temă culturală, care să nu se încheie printr-un apel-somație adresat Parlamentului să voteze în regim de urgență legea sponsorizării. Orchestrele filarmonice și poeții, formațiile rock și muzeele speră că, după votarea legii, batalioane de bogătași bine burdușiți cu valută convertibilă se vor întrece în a da bani artei. În primul rînd, numărul întreprinzătorilor din România nu e atît de mare. În al doilea rînd, deocamdată, sînt mai preocupați de reinvestirea pentru profit decît de gloria mecenatului. În al treilea rînd, dacă nu în primul, nimeni nu dă bani fără să ceară ceva în schimb. S-ar putea ca artiștii să vrea altceva decît doresc potențialii sponsori. Totuși, singura tradiție pe care o cunoaște bine actuala generație este „îți dau ca să mă lauzi". Și vor fi destui cei care vor dori să se substituie prin bani răposatei Secții de presă și organelor de îndrumare și control de la nivel local și central.

Mai există și riscul ca, după votarea legii sponsorizării, puterea (care este, care o să fie) să-și ia complet grija, și banii pe care totuși îi are de la buget să-i folosească pe potriva gusturilor și intereselor sale. Înainte sau o dată cu legea sponsorizării ar trebui deci lămurită problema subvenției din banul public (și nu din cei ai partidului la putere sau din buzunarul funcționarului care primește leafă ca să-i administreze, nu ca să-i dirijeze): cît, cui ae dă și cu ce rezultate. Cum s-ar zice, transparență. Sînt ridicole scîncetele că nu ajung banii pentru instituțiile bugetare, dacă între timp se inventează alte instituții bugetare pentru care, de asemenea, nu există bani. Puținul care există se risipește fără a fi suficient nimănui și toată lumea e nemulțumită. E inutil să ceri performanță financiară unor instituții cum ar fi teatrele, fără a le oferi șansa de a se reorganiza în vederea competiției.

Sponsorii, ca și paharul de apă dintr-un banc vechi, sînt utili „înainte" (contribuția la finanțare) sau „după" (premii), nu „în loc de" (subvenție).

În Franța există o lege a sponsorizării și totuși, așa cum o dovedește pledoaria lui Jack Lang (fost ministru al culturii), teatrul pe care-l iubim nu poate exista în afara preocupărilor și sprijinului competent al autorităților.

■ M.B.

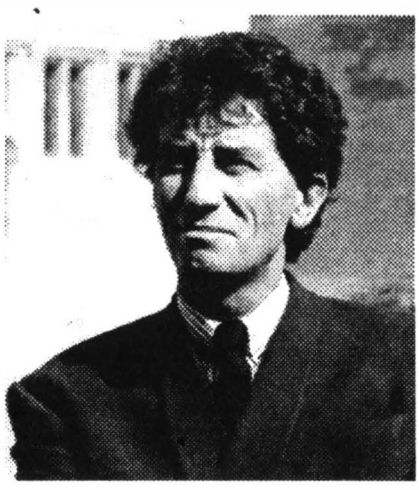
Jack Lang: „Dacă teatrul ar dispărea..."

Teatrul pare întotdeauna o insulă într-un ocean străbătut de curentele cele mai dezordonate ale realității imediate. Firește, el nu se poate sustrage cu totul influenței lor. Dar se uită că teatrele din Franța, în special în ultimii doi ani, au parte de un aflux însemnat de spectatori. Fără a fi un fanatic al statisticii, îmi face plăcere să informez cucuvelele care vor să culpabilizeze teatrul și pe „rentabiliștii" miopi că creșterea globală a numărului de spectatori era de 25% în 1992. Să mai adăugăm că, pe an, cei care intră într-o sală de teatru sînt mai mulți decît cei care se duc la meciurile de fotbal din prima divizie.

În Franța există la ora de față o efervescență teatrală prezentă în toate orașele țării. Teatrul nu este un sanctuar rupt de lume. Este o recreație de la viața adevărată. Oameni într-adevăr vii se regăsesc în fiecare seară ca să comunice, să rîdă, să se înalțe, să viseze. Aceste comunități de o seară adresează un mesaj întregii societăți: „Noi sîntem cei care cred în virtuțile întîlnirii directe și ale aventurii colective". Comparat cu sistemul comunicării televizuale, universul teatral pare că aparține altei lumi. Aceasta este frumusețea și magia lui. Cînd mă încearcă îndoielile, faptul că știu că în fiecare seară flacăra teatrului se aprinde în sutele de săli din Franța mă reconfortează. Găsesc că e un prilej de mare satisfacție.

Familia teatrală întinerește mereu. Se înlocuiesc ideile și concepțiile estetice. Regizori ca Stéphane Braunsweig sau Stanislas Nordey sînt foarte diferiți de generația care-l precedă. Și e îmbucurător. Primind în numeroasele ei săli operele creatorilor străini, Franța a devenit spațiul inevitabil al metisajului de experiențe. Regizori și actori străini îmbogățesc în fiecare an teatrul național. Amintiți-vă, în anii '60 Odéon-ul se numea Théâtre de France. Împreună cu Giorgio Strehler am dorit să facem un teatru deplin, botezîndu-l Théâtre de l'Europe, pentru ca să devină avangarda Europei culturale.

Ar fi dramatic dacă teatrul ar dispărea. Din antichitate este una din artele primordiale. O societate care ar renunța să se pună în scenă, care ar uita să-și joace istoria, miturile și visurile ar fi o societate posacă și moartă. Cum să renunți la o lume în care actorii, artiștii riscă în fiecare seară, acolo unde societatea își dă întîlnire și unde această probă e și etică, și estetică.



Fidelitatea mea față de teatru a fost întotdeauna totală. Nu poți să te dezvolți într-o societate decît păstrînd acest spațiu al copilăriei care este mereu prezent cînd se desfășoară un eveniment teatral. Să crezi în teatru înseamnă să crezi în minuni. Să crezi că vei depăși frontierele interzise, că vei descoperi modalități nebănuite de respirație. Ar fi o prostie să spui că fără banul public nimic nu se poate naște și prospera. Trebuie însămînțat terenul pentru a salva esențialul: talentul și munca artiștilor. Și nu e o întîmplare faptul că astăzi, în Franța, teatrul cunoaște o înflorire a experiențelor și aventurilor. Recunoașterea teatrului ca artă primordială trebuie reînnoită. Întreaga națiune trebuie să-și dovedească recunoștința față de o artă de neînlocuit. Iată de ce n-am înțeles niciodată foarte bine de ce există tentația de a fi zgîrcit cu teatrul, deoarece în fond e vorba de sume relativ modeste. Desigur, cunoaștem refrenul: situația economică nu este bună, cultura trebuie să-și strîngă cureaua. Argumentul e mereu același. Am spus-o adesea în Adunarea Națională: „Criza este un motiv în plus pentru a ne încăpățîna să apărăm și să ajutăm cultura". Este cel mai bun semn de încredere în sine pe care și-l poate oferi o țară.

A consemnat
GILLES ANQUETIL
„Le Nouvel Observateur",
8 – 14 iulie 1993